

الموسيقى الشرقية
بني هادي

والغناء العزبي

لهرة الحزوني ربيع للفنوة الجمدة

الجزء الثاني

تأليف
قسطندي رزق
منهجي

(حقوق الطبع محفوظة)

الثن ٣٠ قرشا صاغا

المطبعة العصرية

بشارع الخليج الناصري رقم ٦ بالفجالة بمصر

صاحبة السمو الملكي الأميرة فريال

كانت البشرية السعيدة منذ عهد قريب مهوى أفئدة خاصّة المصريين وعامّتهم وشغلهم الشاغل
بإجلالة ملكهم المعظم من أسمى مكان من قلوبهم ولالتفافهم حول عرشه الوطيد إذ أن سعادة



﴿ زنبقة وادي النيل ﴾

الرعية في طاعة ملكهم على ما جاء في محكم كتابه
العزیز وما كادت تذاع البشرية بميلاد سمو
الأميرة السعيد حتى شخصت إليها العيون من
أطراف البلاد واجتذبت إليها القلوب اجتذاب
الكهرباء فطارت نحوها بأجنحة الصباية والهيام
وكيف لا وهي زنبقة وادي النيل - رمز السلام
والطهر وزهرة السماء طول الدهر وخلاصة
الأحساب والفخر - تستمدّ بهاءها من الشمس
وتنال رائحتها العهرية من نسيم السحر قد حاك
الخلق ملابسها بدون أن يمدّ إليها يداً فبلغت
من البهاء والرونق ما عجز عنه ملابس سليمان في
آبان مجده وسودده

ولما كان ابو جعفر من بين خلفاء بني
العباس الذين جعلوا للمغنين مراتب وطبقات وكان

ابراهيم وابن جامع وزلز في الطيقة الأولى وكان زلزل يضرب ويفني أمامهم وجب علينا أن نردّد
في هذه الفرصة السعيدة ما غناه امام المغنين عبده الحمولي وهو

جدّدي يا نفس حظك منيتي الهاجر تعطف

وبشير الأوس وافي وحيب القلب شرف

مولاي وملك المعظم انتهز هذه الفرصة المباركة لأرفع بها الى مقامكم السامي اسمي آيات
الاجلال واصدق عبارات التهاني بميلادها السعيد سائلاً من لا يسأل سواه بان يوطد عرشكم ويؤيد
بكم دعائم العدل ويمكنكم في البلاد من احياء آثار العلوم والفنون وتوثيق اسباب الحضارة والرفق
ويجعل ايامكم تاجاً على مفرق الدهر ما

فلسطيني رزق

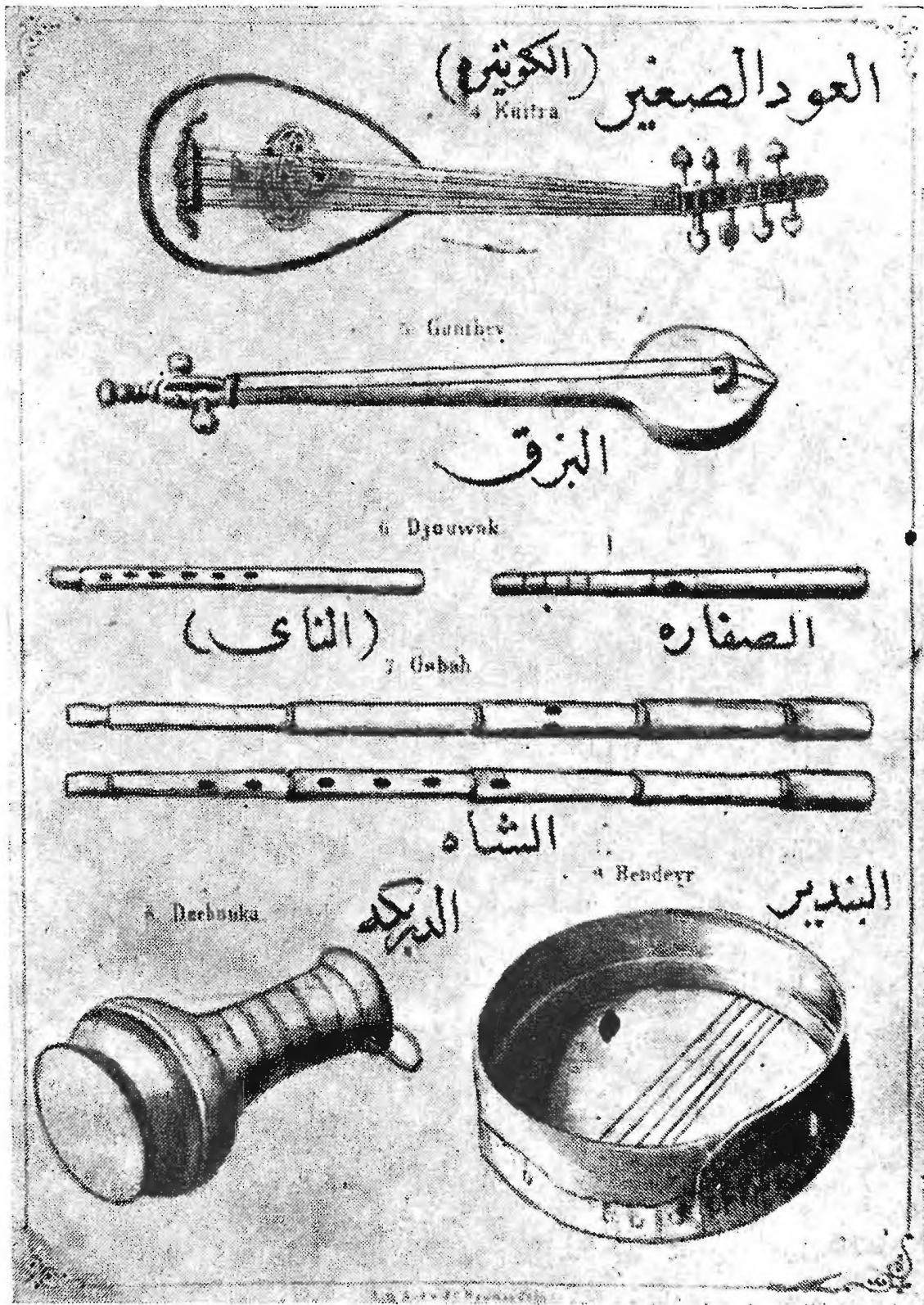


يا ملك البلاد يا حارس النيل (م) سليل القروم والأبطال
يا نصير الفنون والأدب الفضل (م) ورب الحجي وروح المعالي
جئتُ أهدو الى غلاك كتابي والرجا أن يفوز بالإقبال
قاله الخير أن يزجي بيوم قد تجلّى به سنى فريال
صانك الله يا حفيد أبي الأش صال حتى ترى أبا الأشبال

مصر في ١٧ نوفمبر سنة ١٩٣٨

المؤلف ونصير الغناء العربي القديم

فستندى رزى



آلات موسيقية
هذه الصورة مستعارة من مجلة المصريه الفرآء

المقدمة

لم يمرّ بالموسيقى الشرقية عهد هي فيها أخرج موقفاً من عهدها الحالي لما طَفَحَ عليها من جانب أروبا من شتّى الألحان التي تعوّد الشبان سماعها من طريق الراديو « والجاز » في المراكص التي يفشونها ومحالّ السينما ممّا هيا لبعض المجدّدين الأسباب في إيجاد نغمات متقطعة السلك متنافرة الأحمة سقيمة المعاني مستكرهة على مواضعها ترتضخ روحاً خلاسياً لا ترجع إلى أصل معروف أو قياس مألوف ولا تمّت إلى العروبة بنسب أو سبب فحقّ عليها القول أن تسمى باللقطة التي معناها بالفرنسية 'batarde' - أو بالوليدة - من أب وأم مختلفي النوع - التي يقال عنها hybride

على أن ما نحن فيه اليوم ليس بأول عاصف هبّ على هذا الفن فأنه في زمن الرشيد والمأمون وفي عصر العباسيين الزاهر قام ابراهيم بن المهدي أخو الرشيد وأخذ يبدّل ويحذف من نغم الأغاني القديمة ما شاء ويخفف منها ما يلائم صوته وابتكر بذلك طريقة سموها الغناء الحديث وسموا طريقة الموصلية الغناء القديم ففرقت بالمغنين الأساليب وانتهوا جميعاً إلى التغلب على طريقة المهدي ورجعوا إلى الغناء القديم ولما تنكّرت موسيقانا على ما قدّمنا وفسدت أوضاعها بكثرة الدخيل أخذنا على عاقبتنا التصدي لصونها من عبث العابثين وناديننا مع الشاكين من أنصار الموسيقى القديمة وكتبنا على صفحات الجرائد مع رهط من أكابر النقاد بأن كل لحن غير جار تجديده على منحى القديم يُمَجّ ويذبو عنه السمع معلوم أن الغناء القديم قد ولع به الاهلون لعهد ساكن الجنان الخديوي اسماعيل باشا محيي الفنون الجميلة ونفقت سوقه في مصر بما لا مزيد عليه وانتهت فيه المدارك الفنية الفذّة لكل من عبده وعثمان الى الغاية التي لا شيء فوقها سواها كان في تهذيب الأغاني التي تتخللها الآهات أو في ترتيب الأدوار والموشحات العربية فجأت وراء الغاية في التعميق والانسجام والتناسب والذوق الصحيح وانتشرت في أنحاء الشرق ثم تناقلها الفقهاء من قرآء القرآن الكريم فأجادوا في تلاحين أصواتهم وأطربوا سامعيهم بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم طبقاً لما أجازهم الدين الحنيف فهل بعد هذا يُسمَح للمجدّدين من المصريين المسلمين في مستهل نهضتنا وفي عصر الاستقلال تحت لواء الفاروق المفضي ملك مصر وكبر ملوك الاسلام بأبدال نغمات العرب بنغمات الافرنجة وتقميصها خشن الجلباب بعد ناعم الخزّ وهل من العقل والمنطق أن يُستعاض عن صورة الحسناء بصورة الشوهاء فإذا حاول هؤلاء المجدّدون أن يمحووا تبعاً لسنة تنازع البقاء الغناء العربي من لوح الوجود لا لسبب سوى المنفعة المادّية فمحال أن تظفر بهم أمنية وبأوا حتماً بالفشل والخسران ما دام القرآن يسمع

تجويده ثلاثمائة مليون من أهل الأسلام على وجه المعمور وما دام الفقهاء يرتلوا القصص النبوية وينشدون القصائد الحكيمة في الأذكار والموالد بنغماتهم العربية التي تدخل الأذان بلا استئذان وتعشقه الاسماع لعذوبتها فضلاً عن المنائر والمآذن والمنابر التي يُبرز عليها المؤذنون بحسن مساقهم ورخامة أصواتهم قرارات وجوابات السلم الموسيقيّ العربي منادين « حيّ على الصلاة . حيّ على الفلاح الله أكبر » وكفى موسيقانا فخراً أن تقدّم جلالة مولانا الملك ليلة المهرجان الفخم الذي أقيم بسرّاي الزعفران إبتهاجاً باستوائه على عرش مصر إلى الجوقة الموسيقية أب تلتزم جادة الموسيقى الشرقية وتجري على مهاجها المتين وتحتفظ بروحها وطابعها فلنا في عطف جلالته السامي على الموسيقى وفي وزارته الحكيمة التي تحافظ على تقاليد شعبه وفي معالي وزير المعارف نصير الأدب والعلم ما يحقق آمالنا في توثيق دعائم الفن العربي القديم وتحصينه من معاول الهادمين ومن غارة المعتدين إذ لابقاء لأمة بدون لغتها وعواطفها وشعرها وموسيقاها والله غالب على أمره وهو وليّ التوفيق »

فستندى رزق

تحريراً بمصر في ١٧ نوفمبر سنة ١٩٣٨

كلمة حارة اعترافاً بالجميل

« من أسدى اليكم معروفاً فكافئوه ، (حديث شريف)

لا يفوتني أن أشكر حضرات العلماء الافاضل الاساتذة حسن نبيه المصرى بك و خليل مطران بك وراشد العابد بك وعبد الله عفيفي بك وسيادة المطران كيرلس رزق المقتنّ والدكتور هلال فارحى والاستاذ عادل الغضبان على كلماتهم النفيسة التي بعثوا بها إليّ والتي قمت بنشرها في هذا الكتاب كما أشكر المستر جون مورى ملتزم طبع كتاب عوائد وطبائع قدماء المصريين للمرحوم المستر ولكنسون لترخيصه لي بترجمة الثلاثة المجلدات للتأليف المذكور والاستاذ جرجس مخائيل تادرس لتفضله عليّ بتصفح المجلد الذى تضمن منها ذكر الموسيقى عند قدماء المصريين . وكذلك أشكر حضرتي الاستاذين احمد رامى ومحمود فؤاد الجبالي على ما جادت به قريحة كل منهما من قلائد الشعر تقریظاً لكتابتى وإنى لأجهر بالقول بأن لسعادة الدكتور فارس نمر باشا ولحضرة الاستاذ الجليل خليل بك ثابت فى عنقي قلائد لا يفكها الملوّان لتفضلها بنشر مقالاتى الصغيرة بتؤدة وهشاشة بالمقطم الأغر الذى لا يألو جهداً فى البحث عن الحقائق العلمية وخدمة الفنون الجميلة وتشجيع العاملين.

صاحب السمو الملكي الأمير محمد علي توفيق

لسموه ولع شديد بالموسيقى الشرقية على حدّ مائتر أمراء الأسرة العلوية الكريمة لا سيما جدّه العظيم المغفور له الخديوى اسماعيل باشا محيي الفنون الجميلة وكان عضو شرف بمعهد الموسيقى الأهلّى الذى تأسس لعهد الخديوى



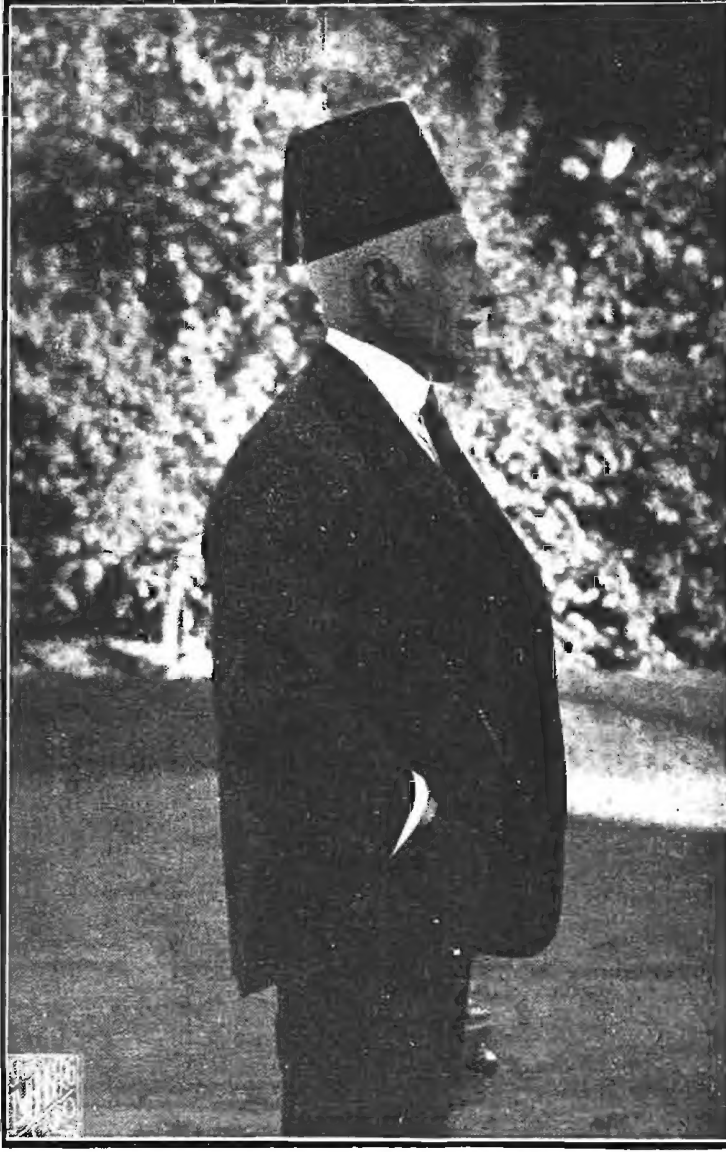
عباس حامي الثانى برئاسة المغفور له حسين باشا واصف فضلا عن أن له عناية خاصة بتربية الخيل العربية الاصيلّة التى وضع لها كتاباً نفيساً يقع فى مجلدين الثانى مهمما مكتوب بالانكليزية ومحلى بصُور فتوغرافية جميلة لجياد عربية وصور سروج ثمينة والشئ من معدنه لا يُستغرب فان محمد علي باشا الكبير عمد الى تحسين سلالة الخيل فى مصر فاستحضر نحو ٤٥٠

حجراً من أجود خيل نجد وسوريا وجعلها فى شبرا كما أن ابراهيم باشا وعباس باشا الأول وخرشيد باشا فاتهم جلبوا عدداً كبيراً من ذكور الخيل وأنثاهما من البلاد العربية وهوران ولكن سوء القيام عليها أدّى الى عقم نتائجها . ومثّل فساد سلالة الخيل مثل فساد الموسيقى الشرقية

ولسمو الأمير الجليل عناية بالرحلات وتدوين ما شهده من الآثار طوال أسفاره المتعددة فى معظم أنحاء الأرض خدمةً للعلم وله عناية خاصة بتربية الزهور التى اقتنى منها فى أثناء رحلته الى أمريكا الجنوبية مجموعة كبيرة من البذور غنى بزروعها فى حديقة سرايه فى منيل الروضة وهو بلا مراء عالم عامل وأديب فاضل وأمير عربى جليل .

سمو الأمير يوسف كمال

هو نجل المغفور له الأمير أحمد كمال الذي كان من أكابر أنصراء الموسيقى الشرقية وأعظم



سمو الأمير يوسف كمال

الولعين بها فلا عَجَب أن يشتهر صاحب الترجمة بشدة الميل إليها أيضاً (ومن شابه أباه فما ظلم) يجيد العزف على أربع آلات - اللوطة والقانون والكمنجة والطنبور - ولا يستحسن إلا سماع الاغاني والموشحات العربية حتى أنه حينما دخل عليه بسرايه في المطرية مطرب مصري كان قد استحضره للغناء وبدأ يغني غناءه الخليط على أسلوب المجددين قال له في فورة غضبه: إن لم تُغن غناءً عربياً فخير لك أن تلزم السكوت لأن غناءك الرومي مما تعافه النفس وينبو عنه السمع وما رأينا بين رصفائه أممخى منه يداً فقد أفاض من سجال عُرفه على عائلة محمود

الجرمكشي العواد حين وفاته وعلى عائلة أمين بوزري ما أطلق جميع الألسنة بالشاء عليه والاشادة بكرمه الجرم ومواساته للبائسين من قدماء الموسيقيين المصريين . ولسمو الأمير شغف بالأسفار وقد جاب ممالك كثيرة كالهند وأميركا الشمالية والجنوبية وغيرها متفقداً فيها الآثار مما هيأه الأسباب في جمع أشياء كثيرة من العاديات الثمينة وله رحلات أخرى في البحار على يخته وفي الصحاري برّاً لصيد الغزلان والوحوش الضارية وقد امتاز بعلو الهمة وكبر النفس والأقدام على ركوب أعظم الأهوال في سائر رحلاته التي يقصد بها خدمة العلم والبحث عن أسرار الطبيعة التي يعد سموه من أكابر عشاقها

الموسيقى عند قدماء المصريين

قد يلتوى علينا الأمر إذا حاولنا تكوين أية فكرة عن الموسيقى من جهة نوعها وطريقةها عند قدماء المصريين إلا أنه يُظن أنها ارتكزت على قواعد علمية صحيحة وكانت لها مبادئ أساسية ثابتة حتى أن الكهنة أنفسهم قد ثابروا على تعلمها وأحاطوا بأصولها وفروعها زاعمين أنها استمدت من إله معرفة العلوم على حدّ ما ذكره ديودوروس من أن المصريين يعززون اختراعها إليه وحده وهو الذى وهبهم فضلاً عنها معرفة الشرائع والعلوم ورتب سائر شؤون دينهم وعلمهم ما لا يعلمون من علم الفلك وسائر الفنون الجميلة المفيدة. أما المساوقة (الهرمونيا) فقد نسب إلى هرمس اختراعها وتأليف قانون لمعرفة ضروب الأصوات وأنواع النغم

وقد تبين من الاطلاع على صور قدماء المصريين أن محترفيها كانوا على بينة من التلحين الثلاثى الذى يقال له بالانكليزية Triple Sympony

ومن مساوقة الآلات للأصوات وبالعكس أيضاً وكانت جوقاتهم تتألف من أنواع شتى من مختلف الآلات كالعود والناي المفرد والمزدوج وغيرها التى كان يقوم بالعزف عليها عدة أشخاص مهم حتى أنهم بلغوا على ما ذكره بتوليماى فيلادلفيس فى عدددهم ما يربى على ستمائة عازف فى كل جوقة من حفلات الأُنس ومجامع الطرب إذا اعتبرنا أن العازفين مهم على القيثارة بلغوا ثلثمائة عدداً ومما يلاحظ فى أثناء ضرب العود أن سبعة أو ثمانية مغنين فى جوقة واحدة كانوا يلزمون غيره من العازفين على « اللير » - آلة قديمة تختلف عن العود والقانون ومشدودة الأوتار فى وسطها - وغيرها من الآلات الوترية والناخين فى الناي المزدوج

وكان من مألوف عاداتهم أن ينفرد واحد مهم أو امرأة بغناء « الصولو » وأن يصفقوا جميعاً بأيديهم بين كل موشحة من موشحاتهم تصفيقاً يختلف اختلافاً كلياً عن تصفيق المحدثين من المصريين لأن تصفيقهم مبنى على « إيقاعات بقصد التعبير عن الأزمنة الموسيقية بخلاف اليونان الذين يستعملون لها ضرب الأرجل

على أن النساء كنَّ يضربن قديمًا في بعض الأحوال « الدربكة » و « الطبلبة » و « النقارية » بدون حاجة الى استعمال أية آلة وترية وكن يرقصن ويغنين على أصوات الآلات ويحملن بأيديهن سعف النخل وعروق الشجر عندما يذهبن الى المقابر لزيارة ضريح قريب أو عزيز لهنَّ وغنى عن البيان ان فيثاغورس الذى قضى معظم حياته فى درس حكمة المصريين ذكر ان الموسيقى كانت تعتبر لديهم من الفنون النافعة المهمة وقد وافقه على ذلك أفلاطون الذى وقف على عادات المصريين وطبائعهم وأردف قائلا بأنهم يعدونها بنوع خاص ذات فائدة عظيمة وتأثير قوى فى عقول الشبان منهم مما حدا بالحكومة على وضعها موضع الاعتبار وقد أباحت لأبناء المصريين جميعاً أن يتعلموا قسمًا منها وأدخلت فى برامج علوم الأدب تعلمها لا سيما ما كان منها مبنياً على القواعد والأصول لأنها فى اعتبارهم منسوبة الى أصل سماوى كما أثبتته كل من استرابون المؤرخ وديودوروس

ومما يثبت ما كان بهم من طرب نازع الى الموسيقى خاصة وجود صور وأشكال الآلات الموسيقية منذ القدم على جدران مقابرهم وعلى غلب الزينة واللعب مما أثر عليه فى متحف برلين حيث يرى شكل امرأة مرسومة على علبه للزينة وهى ممثلة تعزف على القيثارة

ولا مشاحة ان المصريين لاهتمامهم بالموسيقى قد قتلوها درساً وأمعنوا فى بحثها حتى أوصلوها فى عصورهم إلى ذروة الكمال وان من اطالع على صور مختلف الآلات التى كانوا يستعملونها واستقرى ما خلفوه من الآثار الدالة على شديد نزوعهم اليها ووقوفهم على قواعد الهرمونية ناهيك بالرموز والأشكال المرموز بها اليها ، أيقن ان مصر العزيزة أم العلوم والفنون وقد بزت العالم بأسره فى مصمار الحضارة والرقى والمدنية وكفى دليلاً على نبوغهم فيها ما صرح به آتانيوس إذ قال بأن اليونان والبربر اقتبسوها عن اللاجئيين اليهم من بلاد مصر وان الاسكندر بين كانوا أكثر الناس علماً بها من سواهم وأشد حذقاً فى العزف على ضروب الناي وسائر الآلات الموسيقية لا سيما القيثارة ذات الثلاثة اوتار

ومما هو جدير بالذكر ان بعض المصريين الذين كانوا من الطبقات العليا وكانوا على توفر حظ من اقتصروا على الغناء والعزف داخل بيوتهم وفى حضرة أخصائهم خلافاً للمحترفين الذين كانوا من الطبقات الدنيا فانهم كانوا يؤمنون بيوب الاغنياء بالأجر ويجوبون الأسواق والمجامع فى المدن للارتزاق وكانوا على الغالب عمياً لا يبصرون (انظر شكل ١)

وكان الكهنة يعنون بترتيب شؤون الموسيقى واستيعاب أطرافها وبحرصون عليها من دخول

أى أسلوب فاسد فيها

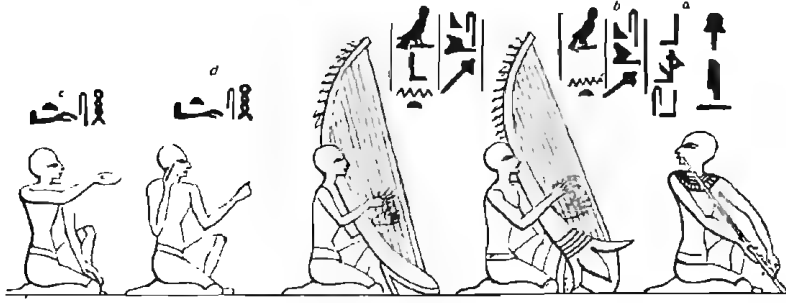
أما اليونان فانهم

لواعيم بها على ما أيده

سيسرون كانوا مشهورين

بالحذق فيها لا اعتبارهم

فنوب الرقص والغناء



(شكل ١)

والعزف على الآلات الموسيقية من مستلزمات الثقافة ومن أركان التربية والعلم بخلاف الرومان فانهم

اعتبروها مهنة عار تحط من كرامتهم ولا يجمل بحسب كل ذى حيثية أن يتعلمها أو يستعملها

على ان الامر بعكس ذلك عند اليونان كما تقدم بدليل ما اشتهر به أبامينيون داس انه كان أول

من أحسن العزف على المزمار وقد قيل عن تيمستوكل انه لما رفض أخذ العود في مجلس أنس استنكف

الحضور من ذلك وعدوه غراً سمح الاخلاق وغير مهذب

وكذلك اليهود فانهم لم يختلفوا عنهم في مثل ذلك الشعور فضلاً عن انهم قد عدوها من

متمات التربية والتعالم أسوة بالمصريين الذين عاشوا بين ظهراينهم أزمانا طويلاً واقتبسوا عنهم كثيراً

من عاداتهم إلا انهم ميزوا بين الموسيقى المقدسة وبين الموسيقى العالمية وفرقوا بينهما فيما يتعلق بالنغم

التي كانت تختلف باختلاف المقام فكان لهم نشيد خاص بشعائر العبادة والافراح والمدح والشكر

والنحيب Lamentation كل شئ على حدته وكان يسمى نوع من النشيد بـ Epithalamium الخاص

بالاحتفالات للزواج وغير ذلك احياء لذكر انتصار أو تبوء أمير للعرش أو ترديداً للحمد والشكر لله

عزاً وجللاً أو انتحاباً وتلفاً على مصاب عام أو تأسفاً على أحد الأخصاء لا سيما ما كان خاصاً بأعيادهم

التي أدخلوا في أثناء الاحتفال بها العود والدف وغيرهما للعزف عليها بدليل ما جاء في لوقا أصحاح ١٥

عدد ٢٥

« وكان ابنه الاكبر في الحقل فلما جاء وقرب من البيت سمع صوت آلات طرب ورقص »

وكان الرجال والنساء يعزفون معاً داخل الهيكل على آلات مختلفة أخرى عزفاً مصحوباً بغناء

ورقص أثناء الاحتفالات الدينية

على أن بنات اللاويين عامة كن يعزفن وقد اختص قسم كبير من اللاويين لكثرة عددهم

بالغناء والعزف في أثناء الاحتفالات الدينية بناء على أمر داود عليه السلام بعد أن كانوا يُستخدمون فقط لحمل موائد الطعام والستائر والأوعية اللازمة للمظلة وقد خص سليمان في أثناء تشييد الهيكل في أورشليم ١٢ كاهناً بالنفخ في البوق ، وقد زعم يوسفوس المؤرخ الشهير بأن لا أقل من ٢٠ موسيقى شهدوا الحفلة ولا أقل من ٢٠ من اللاويين والمغنين مما جعل سليمان يصنع ٢٠٠٠٠ ثوب من أجود الصوف لللاويين و ٤ آلة من أجود النحاس رغبة في تأدية أغانيهم عليها وكانت النساء عند ما يموت لهن قريب يغادرن منازلهن ويلتقين على رؤوسهن تراباً ووحلاً ويولولن صارخات صراخاً محزناً حال مرورهن بشوارع المدينة وكن يغنين ألحاناً مشجية أسفاً على فقد قريب لهن ويعهد الى عدة عازفين وناديين في الاهتمام بندبه والبكاء عليه وذكر محاسنه مدة سبعين يوماً يكون فيها جثمانه تحت تصرف المحنطين

وكان اليهود يفعلون مثل ذلك فيما يتعلق بنذب ميتهم والبكاء عليه طول مدة اعداد لوازم الجنازة وقس على ذلك سائر الرومان وقد حزن المصريون لموت يعقوب على ما أيده المؤرخون مدة سبعين يوماً

أما المزمار فهو أقدم عهداً من جميع الآلات المذكورة في الكتاب المقدس ويرجع اختراعه الى عهد نوح عليه السلام بدليل ما جاء في سفر التكوين اصحاح ٤ عدد ٢١ كما يأتي بحروفه : « واسم أخيه يوبال الذى كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار »

على أن الدف الذى كان يستحسن استعماله في الحفلات الدينية كان على ثلاثة أنواع مختلفة . النوع الأول منها الدف المستدير الشكل ، والثانى المربع أو المستطيل ، والثالث المركب من مربعين تفصلهما عارضة وكان يُضرب عادة باليد وكانت النساء تستعمله أكثر من الرجال على حد ما جاء في سفر الخروج اصحاح ١٥ عدد ٢٠

« فأخذت مريم النبية أخت هارون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص » وفى أيوب اصحاح ٢١ عدد ١٢ « يحملون الدف والعود ويطربون بصوت المزمار »

ويُرى أن العود والرباب والدف والصنوج كانت في الغالب تستعمل في هياكلهم في أثناء العبادة بدليل ما جاء في أخبار الأيام الأول اصحاح ٢٥ عدد ١ « وأفرز داود ورؤساء الجيش للخدمة بنى آساف وهيمان ويدوثون المتنبئين بالعيدان والرباب والصنوج » ، وفى المزمور المائة والخمسين لداود عليه السلام « هلولوا سبّحوا الله فى قدسه . سبّحوه فى فلك قوته . سبّحوه على قواته . سبّحوه

حسب كثرة عظمتة . سبحوه بصوت الصور . سبحوه برباب وعود . سبحوه بدف ورقص . سبحوه بأوتار ومزمار . سبحوه بصنوج التصويت . سبحوه بصنوج الهتاف . كل نسمة فلتسبح الرب هللوا يا « ومما نحن دائماً على مرية منه ان اليهود درسوا الموسيقى على نفس طريقة المصريين واليونان لأن النغم كانت فى الزمن السابق لاختراع التدوين بالنوتة تصل الى الخلف بطريق النقل وقد تتوقف على ذوق وذاكرة محترفى فن الموسيقى وأحر بها أن تكون على ضروب شتى وفى حرز حرز ولا يعزب عن البال ان اليونان الأقدمين والمصريين لم يكن لديهم وسائط يتذرّعون بها لا يصل النغم والتلاحين لسواهم أسوة بالأمم المحدثه من حيث الدقة والضبط والأمانة فى النقل ولم يكن ثمَّ اعتراض على دراسة الفن نفسه اذا اعتبرنا أن غرضهم يرمى أكثر الى إثارة العاطفة من تشنيف الأذن ومن الحال أن تقرر أن الكهنة المصريين قد عنوا فى أزمانهم الغابرة باستنباط الأساليب لحفظ ألحانهم الشجية من الضياع أو وثقوا بنقلها الشفوى وثوقاً تاماً لأنهم كانوا يحرسون على كتمان سر هذا الفن حرصهم على غوامض أسرارهم وإذا تصفحنا ما كان اليونان يستعملونه من حروف الهجاء على طرق مختلفة لنقل التلاحين أيقنا ان المصريين أنفسهم كانوا يضارعونهم فى ذلك مع ما فى تلك الأساليب من ارتباك ونقص على حد سواء مع العلم بأنه كدليل مقنع على ما تقدم فى احدى صور « هرقلانيوم » صورة امرأة تعزف على « اللير » (المقدم وصفها) ذات الاحدى عشر وترّاً وصورة أخرى تمثل امرأة تغنى وهى ممسكة بيدها ورقة اما أن تكون محتوية على علامات النوتة أو على نص القطعة الغنائية التى تؤدّيها

على أن شاعراً وموسيقياً يقال له ترباندر طار صيته فى نحو سنة ٦٧٠ قبل الميلاد قد اختلف فى هذا الرأى على ما عزونا من اختراع حروف الهجاء فى تدوين التلاحين الى اليونان أما الألف والستائة والعشرون نوتة المختلفة فان بها من التعقيد ما يتعذر علينا تلاوته أو انطباعه على لوح الحافظة

ولا سبيل لنا للاستدلال على طبيعة الموسيقى المصرية إلا أن نستقى من معين معلومات بعض حكماء اليونان كفيثاغوروس وأفلاطون وغيرهما ممن قضوا زمناً طويلاً فى القطر المصرى وقد ذكر استرابون ان أفلاطون واكسودوس قضيا ٢٤ سنة فى مصر وقد نقل عن المسترشايل أن فيثاغوروس اقتبس عن بابل أو عن مصر معرفة الديوان الموسيقى وقد دحض بتوليماي نسبة اختراعه الى قصة المطرقة والسندان المعلومة ويرجع اختراع السلم الى فيثاغوروس بنوع عام

وقد نقل عن سنكُنِيَّات أحد كهنة الفينيقيين في عصر لا يعلم بالتحقيق أن الصيدونيين هم الذين وضعوا فن الموسيقى واليهم ينتهي اختراع أكثر الآلات القديمة وفي رأى بعضهم أن هذا الفن لم يبلغ ما بلغه من الاتقان عند الاسرائيليين لعهد داود إلا لما كان من استحكام الصلات بين بلاط أورشليم وبلاط صور وقد اختلف المؤرخون نقلاً عن الضياء لليازجى في أصل الفينيقيين فقليل هم من العرب أبناء اسماعيل بن ابراهيم وقليل من أبناء كنعان بن حام ورَدوا فينيقية من أرض آشور لحيف وقع عليهم هناك فزلوا في المكان الذى اختطوا فيه مدينة صيدا انتهى »

ويُستنتج مما قرره بلوطرخس وعدة مؤلفين آخر أن أفلاطون وفيثاغورس عُنيا بهذا الفن أعظم عناية وأن ثانيهما اعتبره فناً شريفاً سامياً الغرض منه مهذيب العقل وتلطيف الطباع وحم على الفيلسوف أن يعدّه بلا مراء دراسة عقلية أكثر من أن يعدّه ألهية يتأهّى بها ومدرّباً النفس على الفضائل ومكارم الاخلاق

وقد أنحى باللائمة على من يعدّه مثيراً للحواس بدلاً من أن يُصار خاضعاً لذكاء العقل وواقعاً

نَحَب اختبار قواعد المساوقة المتناسبة المسماة بالانجليزية Rule of harmonic proportion

وكانت فكرة هذا الفيلسوف تنحصر في أن الهواء مركبة الصوت وأن الصوت هو ما يصدر عن كل حركة اهتزاز مماثلة في أجزاء قسم رنان تحدث في الهواء تكون سبباً له فذبذبات وتر ما أو أى جسم آخر رنان تؤثر في الاعصاب السمعية مع احساس الصوت اذا اتصلت بالهواء وقد برهن على أن هذا الصوت يكون اما حاداً أو غليظاً على نسبة ما تكون الذبذبات سريعة أو بطيئة وقد تشعبت آراء علماء آخرين في هذا الباب

وقد صرّح اريستوكسينوس بقوله ان الأذن هي المقياس الوحيد للتناسب الموسيقى استناداً على أن هذه الحاسة ذات دقة كافية خاصة بأغراض موسيقية دون أغراض رياضية وأردف قائلاً انه من الغباوة أن يُعمد الى دقة اصطناعية بأن تمنح الأذن ميزة تتجاوز قوتها التمييزية الخاصة بها وبناء على رعمه هذا دحض أنواع سرعة الصوت والذبذبات والمناسبات لفيثاغورس لاعتباره إياها خارجة عن الموضوع بقدر ما هي حالة محل أسباب منفصلة عنه في مكان التجربة وقد جعلت الموسيقى ترمى الى غاية عقلية بدلاً من غاية حسية

على أن اتساع نطاق البحث الحديث كان مؤيداً لما ارتآه فيثاغورس كل التأييد وقد تناصرت الأدلة والبراهين على صحة ما قرره الاخير من البيان الذى لا تلاسه غمّة

ورب سائل جدي يسأل ما هو آت ممن تنسّم فيثاغورس هذا العلم الخاص بالصوت . وهل وصل الى هذه النتائج بمجرد تجارب خاصة ؟ وقد يُجزم بأنه مدين في ذلك الى أولئك الذين درس عليهم علماً كان وجهة أنظار الباحثين ولم يصل الى جمع أشتاته إلا بما استصبح بضوئه في مضمار التنقيب في بلاد مصر وليس في بلاد اليونان

ثبت بالبيّنات الواضحة ان مذهب فيثاغورس الذى انفرد بسبر غوره لم يصدر عن بلاد اليونان وان آراءه أورد عليها النصوص الصحيحة والحجج المصرية المحضة بدليل ما أثبتته فيما تختص بالصوت الحادث عن وتر طويل ووتر قصير متساويين في النوع والغاظة من أن للوتر الأقصر ذبذبات اكثر سرعة وصوتاً اكثر حدة

على انه واضح جلياً انه اقتبس عن المصريين فضلاً عما تقدم ذكره معرفة النظام الشمسى الذى ظل فوق طور إدراك الأوربيين قاطبة لعنه الى أيام كوبرنيكوس وكان أعرف الناس به دون اليونان ولا شئ أدل على صحة ذلك من أن جمبليكوس صرّح قائلاً بأن فيثاغورس استمد معلوماته كلها في مختلف العلوم من مصر وأطلع تلاميذه عليها فضلاً عن أنه تخرج على الكهنة المصريين في علوم الفلسفة واستخدم الموسيقى لمعالجة الأمراض الجسدية والعقلية لما لها من التأثير في الصحة والفضل عليها ناهيك بما لها من مزايا في تليين الطباع وإثلاج النفوس وشحن الهمم واستجمام القرائح

ومن عادات قدماء المصريين انهم كانوا يجلسون في وسط أو في ناحية من نواحي المكان في أثناء احتفالاتهم الخاصة المطربين الذين كانوا يستأجروهم لغرض ادخال السرور على نفوسهم وكان بعضهم يجلس القرفصاء على الأرض تشبهاً بالأتراك خاصة والشعوب الشرقية عامة في ذلك العصر وكان يصحبهم راقصون رجالاً كانوا أو نساءً ومن الجنسين أحياناً وكان مهمهم تقضى باتخاذ كافة الحركات الجذابة الباعثة على السرور والضحك

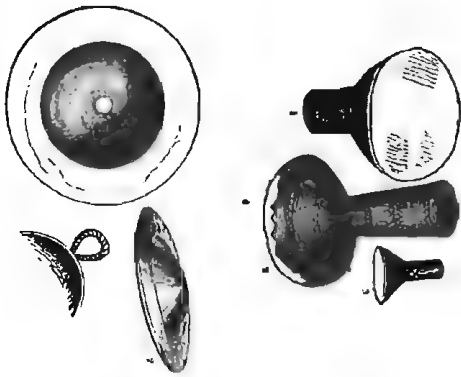
وقد كان اليونان مولعين بالموسيقى والرقص أيضاً منذ العصور الخالية وقد اعتبرهما هوميروس من الضروريات في الأعراس تدرعاً بالتسلية والابتهاج ونزع منزعه كل من بلوطرخس وارسطوكنوس وأردف الأخير قائلاً بأن الموسيقى تبطل مفعول الأثرية الروحية التى تتلف حياة الانسان شيئاً فشيئاً وتستنزف دمه قطرةً قطرة حتى يضمحل وهو لا يدري وتسكن فورة ألم الجسم والعقل وتعيد اليهما الهدوء والاعتدال والطمأنينة

أما نحن فلا نستطيع أن نعرف الا الشئ اليسير من هرودوتس عن ماهية الموسيقى المصرية

وأسلوبها أو من أى مؤرخ آخر أتى على ذكر شيء من مباحثها وأصولها ، غير ان أبا التاريخ أبان لنا أن فى بعض أغانيهم نوعاً يدل على الشكوى وهو نفس النوع الذى يقال له « مانيروس » ويضارع غناء اليونان المعروف بغناء لينوس والمشتهر سماعه فى فينيقيا وقبرص وسائر الجهات الأخرى فى أثناء الجنازة وفى المآتم عند اليونان

ومن البديهي أن هذا النوع المحزب من الغناء لا يعم جميع الأغاني الخاصة بمجامع السرور وحفلات الأعراس لأن للشعب المصرى ميلا فطرياً الى الفرح وقد شده المؤرخ اليوناني ما سمعه على ضفاف النيل من الغناء المشابه كما ذكر وما رآه من أشياء كثيرة فى أثناء أبحاثه واستقصائه الا أنه لا يعرف مكان صدوره لكنه يؤكد أنه ظهر قبل التاريخ من أزمان بعيدة وانه اتخذ له اسم مانيروس نزولاً على مشيئة ابن أول ملك نزلت به صرعة الموت عاجلاً واحتفى بجنازته المصريون احتفاءً مهيباً وغنوا هذه الأغنية المحزنة وهى أول الأغاني وواحدتها التى استعملوها فى مستهل تاريخهم وأردف قائلاً « إذا كان هذا الغناء صادراً عن مصر أو يرجع الى أصل فينيقى فلا يتسع المجال الآن لبحثه أو الكلام عليه »

وكان يعزف فى السهرات الغنائية الرجال والنساء على العود والقيثارة و « اللير » وينفخون فى الناي المفرد والمزدوج ، أما المزمار فهو خاص بالرجال فقط ، وأما الطمبور والدربكة فخاصان بالنساء



(شكل ٢ — رسوم الدربكة والصنوج)

ويندر رؤية صورة للدربكة بين رسوم طيبة ولا يزال شكلها للآن على ما كانت عليه قبلاً وقد اختص بقرعها القرويات « والفلايكية » على مهر النيل (انظر شكل ٢) وهى مصنوعة من جلد ما عر بُشِدَ على اناء من الفخار الذى هو عبارة عن اسطوانة فارغة يتصل بها مخروط مشذب وتضرب باليد وتعرض لحرارة الشمس أو لنار ضعيفة اذا ارتخى جلدُها وتحمل بحبل يربط بعنق الضارب لها المؤدى

النعمة بأصابع يده اليمنى ويمسك باليسرى حاقها الرأسية من أسفل لكي يصور بضربه نعمة « الباص » الواطئه على حذما يصنع قدماء المصريين أنفسهم بالطمبورة المرسوم شكلها بين الرسوم القديمة وكان لهم ما عدا ذلك صنوج وصولجانات اسطوانية تخرج كل اثنتين منها عند الدق صوتاً معدنياً حاداً وكانت الصنوج مصنوعة من خليط من المعدن والنحاس أو مركبة من النحاس والفضة ولا فرق بين

شكلها القديم وشكلها الحديث إلا فى الحجم فان قطرها بلغ قديماً سبع بوصات أو خمس بوصات ونصفاً ويقول كليمانس بان العرب كانوا ينزلون إلى ميادين الوغى على أصوات الصوج التى تعتبر ضمن الآلات العربية القديمة

ويلحق بالصوج الطبول وآلات أخرى ذات صجيج وما مائلها وكثيراً ما تستعمل فى الحفلات والاعراس

غير أننا لا نجد فى جملة رسوم طيبة ما يثبت استعمالها فى الاعراس والمواسم لقدماء المصريين أما الذى يوجد فى كفته زوج من الصوج فإنه يعتبر فى هروغليفيا الخارج كأنه موسيقى لأحد الآلهة

أما الصولجانات الاسطوانية فإنها كانت تستعمل على حد سواء فى الحالات العسكرية وفى حفلات الرقص وفى الاحتفالات الرسمية مع الآلات الموسيقية الأخرى وهى تختلف قليلاً بعضها عن بعض من حيث الشكل إلا أنها مركبة من يد أو اسطوانة يعلوها شكل رأس أو شىء آخر مزين ومصنوع من النحاس أو من معدن رنان آخر. أما القبضة فإنها كانت منحنية قليلاً ومزدوجة تنتهى فى طرفها العلوى برأسين يمسك الضارب واحداً منهما بكليتا يديه ويتوقف ما يحدث من الصوت على ما للضارب من القوة وقد يحتمل أن يكون الرأس المقدم ذكره محتوياً على كرة معدنية مطلقة تعطى ضجيجاً ورنيناً كلما هزت هزاً وانا لنجد مثل هذا الصوت الرنان ضرورياً على ما يُظن فى الموسيقى العسكرية منذ ثلاثة آلاف سنة كما هو ضرورى لها فى زماننا الحاضر

أما الأشياء الموجودة فى يدى خادماً أثور فقد تكون كما نخاله نوعاً من أنواع الصاجاب المستعملة فى الرقص وحسبك ما يوجد فى متاحف أوربا مما يماثلها وقد يخيل لنا أنها كانت تستعمل لهذا الغرض أيضاً. وهى مصنوعة من العاج أو الخشب ومسطحة وفى إحدى نواحيها ثقب يمر به حبل يربطها تماماً. وكانت منحنية الى الخلف ومنتهية دائماً بروؤوس بشرية تتكون منها الاجزاء المصفقة معاً أما الاجزاء التى يغشاها العاج من الخارج فكانت مزينة فى الغالب بنقوش تمثل الآلهين بيس وأثور اللذين كانا يرأسان الرقص وأشكال بعض حيوانات أخرى وفى اعتقادنا ان فى امثال هذه الصاجات رؤوس خنازير مستديرة الشكل تشابه رؤوس مسامير عريضة نراها بالاشكال فى أيدي بعض الراقصين ضمن رسوم هركولانيوم وقد يخيل اليها أنها تصحب آلة « اللير » التى يعزف عليها

شخص آخر كما نراها فى نفس الشكل ولا نعلم إذا كان الكتبة من اليونان أو من اللاتين قد استوعبوا أصولها

ولا أكنتم حضرات القراء أنى مدين فى هذه المعلومات التاريخية النفيسة الجامعة للعلامة المرحوم « ولكنسن » مؤلف كتاب « عوائد وطبائع قدماء المصريين » التى اقتبستها منه كما سبق الايما، اليه فى أول صفحة من الكتاب

ويستنتج مما تقدم فى المقالات السابقة أنا نجد لقدماء المصريين فى شغفهم بالموسيقى عذراً بيناً، وقد قفا أثرهم اليونان والرومان ولهم نوادر غريبة رواها عنهم قدماء المؤلفين وقد قيل ان مزمار (شبابة) إسمانياس الموسيقي الطائر الصي من طيبة يساوى ثمنه ثلاث وزنات تعدل قيمتها ٥٨١ جنيهًا انكليزيًا و٣ شلنات، وقد صرح اكسينوفون قائلاً انه ما من أحد من الناحيين فى المزمار العاديين الذممي الضيت يريد أن يشار اليه بالبنان ويطيب ذكره فى المحافل الا أن يجزل العطاء وينفق مالا وافراً فى شراء فاخر الرياش وأنيق الملابس حتى يظهر بمظهر النوايع بشرط أن تحيط به حاشية من الخدم وذلك ناشئ عن كثرة أرباحهم والدليل على ذلك مارواه أوموبوس أن عازفاً بالعود فى آثينا تقاضى كأجر يوم فقط وزنة تبلغ قيمتها ١٩٣ جنيهًا و١٥ شلنًا بخلاف المثالين على المراسح الرومان فان أجورهم قليلة بالنسبة الى الموسيقيين

على أن روسكويس الممثل ازرومانى الشهير الصديق لكل من سيلا وشيشرون الذى توفى سنة ٦٩ قبل الميلاد قد بلغ أقصى ما تقاضاه كأجر له مدة عام ٤٣٠٦ جنيهًا و٩ شلنات وبنسين لان فن التمثيل كان بادىء بدء مهملاً وصغير القدر، غير انه لما عظم شأنه فيما بعد وامتد رواقه الى أبعد مدى باكثراث الشعب له هم رؤساء التمثيل بتكوين عدة فرق فى أنحاء المدينة وتهاى لهم من المهابة فى صدور الشعب ما جعلهم موضع ثقهم يطعموهم على دخالهم رغبة فى فض المشاحات والمنازعات والعداوة الفاسية بينهم فى بعض الأحيان

ومهما يكن ميل المصريين الى المداعبة والمزاح عظيما فانهم لم يقتلوا التمثيل درساً ولم يشتهروا به الا انهم امتازوا بالسخرية والرقص، والتمثيل المبني على الاشارات باليد بدور تكلم لعهد أوغسطس قيصر

ومما لا يختلف فيه اثنان ان اختراع التمثيل يرجع الى اليونان وهو ينقسم الى نوعين النوع الاول المحزب والنوع الثانى الهزلى (تراجيديا وكوميديا) وقد أضاف اليهما الرومان نوعاً ثالثاً يقال له

«الباتومين» أى التمثيل بالاليماء والاشارات وكان من العادات المألوفة أن يعهد إلى جوقة موسيقية فى العزف بين الفصول

على أن فن التمثيل سواء كان ينسب اختراعه إلى اليونان كما تقدم أو كان صادراً عن بلاد مصر فإن الممثلين قاطبة قد قاسوا فى مزاولته كؤوداً باهراً من لدن الكهنة المصريين الذين نصبوا لهم الحبال الحفية وكانوا يصدرون الاوامر تلو الاوامر للنهى عنه والتنبية على الغائه

أما الآلات الموسيقية فانها تختلف فيما بين الجوقة العسكرية وبين الجوقة الغنائية ورب سائل يسأل عما اذا كانت الآلات المستعملة فى الجوقة الاولى ماثلة فى الرسوم القديمة إلا أن المهم منها قد يكون النفير والطبل فيستعمل الاول منهما لترتيب الجيش ودعوته الى الهجوم والثانى لتنظيم سير العساكر وانعاشهم لما أن الغرض من الموسيقى العسكرية يرمى الى ترتيب سير العساكر وحفظ نظام الصفوف تفادياً من وقوع الخلل وتزاحم الصفوف بعضها على بعض

أما نفير العسكر فهو يشبه النفير الذى كان يستعمله الاسرائيليون ويبلغ طوله قدماً ونصف قدم تقريباً وهو بسيط الشكل ومصنوع على ما يظهر من النحاس يمسك بكفتي اليدين عند ارادة النفخ فيه ومن الجائز أن يستعمل وحده أو مع الطبل وبعض آلات أخرى فى جملة الجوقة العسكرية (انظر شكل ٣). أما ملابس الموسيقيين المعينين فى الجيش فهي لا تختلف عن ملابس سائر العساكر إلا أن الفرق المميز للموسيقيين عن سواهم أنهم عزل من كل سلاح هجومياً كان أو دفاعياً (انظر شكل ٤)



شكل ٣ — ١ نافع فى النفير ٢ قارع الطبل ٣ و ٤ رجلان يحملان صاجات شكل ٤ النافع فى النفير طيبة

وبعض الرسوم ترىنا الفرق ظاهراً للعيان وهو أن للناخفين فى النفير وقارعي الطبل فى مقدمة الشكل لباساً خاصاً يمتاز عن لباس العساكر من رامي السهام وحاملي السلاح وقد رُوى أن كل

عساكر الآلاى الذين ساروا فى موكب حافل بطيبة احتفاء بعيد أو لتقديم أحد القرابين كانوا مرتدين رداء عسكرياً واحداً لا اختلاف فيه غير أننا ولو سلمنا أن موسيقى الجيش المصرى كانوا عزلاً من السلاح على ما هو ظاهر فى الاشكال المرسومة فلا نستطيع أن نجزم به جزماً قاطعاً لأن الموسيقيين المذكورين اذا سار الجيش وهم فى مقدمته بقصد الهجوم على العدو يحتمل أن يتقلدوا أسلحتهم من السيوف والدروع أو غيرها أسوة بسائر عساكر الجيش

أما ما كان من أمر النفير فهو مستقيم الشكل كالنفير الرومانى أو كنفيرنا العادى ويستعمل عامة فى سائر الامور المهمة غير أنه لا يمكن القطع به فيما اذا كان النفير الذى يستعمله « الخيالة » المصريون يختلف شكلاً على حد النفير الرومانى المائل إلى الانحناء من ناحية طرفه والشبيه بعضا العراف وهو يحل محل البوق الذى يستعمله المشاة فى الجيش الرومانى

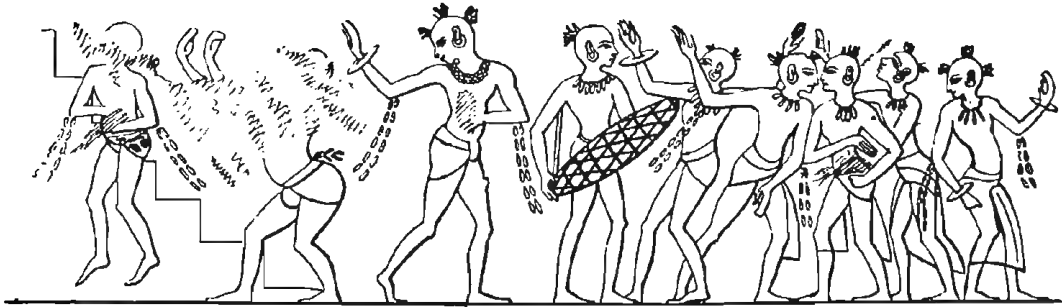
على أن لليونان عدة آلات متنوعة كانت تستعمل استدعاءً للجيوش إلى نزول ساحة الوغى فالزممار اختص به الاسودمينيين وأهل كريت والعود (الذى يقال عنه بالانجليزية Iute) كان خاصاً بغيرهم وقد روى بلوطرخس أن كثيراً منهم كان يفضل « اللير » المقدم ذكرها على سواها والتي كان يستعملها أهل كريت للغرض نفسه أما النفير فلم يكن يستعمله اليونان لأول عهدهم بدليل أن هوميروس قل أن ذكره فى حصار تروادة حيث كانت الآلات الرئيسية المزمار و « اللير » والنأى أما النوع الذى يشبه النفير (ويقال له « Salbena ») فكان أقدم عهداً مما ذكر فى بلاد اليونان والمشتهر به أن مخترعه منرفا أو تيرونيس بن هرقل وقد قيل انه كان فى قديم الزمان مستعملاً كآلة عسكرية أو آلة موسيقية ينفخ فيها الموسيقيون فى الشوارع

ومن الغريب أن النفير كان فى بعض أقسام القطر المصرى مكروهاً وكان ينفر من سماعه الأهليون والدليل على ذلك أن أهالى بوزيريس وليكو بوليس أهملوا استعماله ظناً منهم على ما صرح به بلوطرخس أن صوته يشبه هيق الحمار أو روحاً شريراً « تيفويا » وأقل ما فيه انه يذكركم رغم أنوفهم حيواناً يرمز به الى روح شرير

وكان للاسرائيليين أبواق يستعملونها فى ساحات الوغى ولأغراض خاصة بشعائرهم الدينية وبالاحتفالات والافراح وكانت مزاولتها تقع فى نفوسهم موقعاً جليلاً بدليل ان الكهنة كان يعهد اليهم فى النفخ فيها بأنفسهم وكانت الابواق على عدة أنواع مختلفة كان بعضها مصنوعاً من الفضة ويبلغ طول الواحد منها ذراعاً أو قدماً ونصف قدم ينتهى الى أنبوبة بغلظة المزمار وهذا النوع قابل

للاستعمال فى سائر الظروف على ما تقدمت الإشارة اليه والبعض الآخر مصنوع من قرون الحيوان كالبلوق الاصلى للرومان وأجرى استعماله فى حصار جريكو على ما رواه الكتّاب خاصة (جريكو مدينة قديمة من أعمال فلسطين وتبعد مسافة ٢٥ كيلومتراً عن بيت المقدس) واليونان ستة أنواع منها وللرومان أربعة كان مقصوراً استعمالها على الجيش فقط ويقال لها باللاتينية tuba, cornus, buccina & lituus وفضلاً عن ذلك فانهم استعمالوا فى الأرملة الغابرة للأعمال الحربية نوعاً آخر مصوغاً من الاصداف يسمى باللاتينية concha كونشا وبال يونانية « كونكا » وبالفرنسية Conque وهو يختلف فى مثل هذا الغرض عن سائر أبواق اليونان والمصريين جميعاً

وما برحت رسوم طيبة تعجز تماماً عن تبين ما اذا كان الطبل الطويل والقصير الحجم يدخل كلاهما الى القطر المصرى فى جملة الآلات الموسيقية العسكرية ومن الواضح ان الطبل الطويل الحجم لم يكن استعماله مقصوراً على الجيش فحسب بل كان المهرجون يرقصون على صوته والمعلوم عنهم انهم غرباء فى الغالب وألوانهم ضاربة الى السواد (انظر شكل ٥)



شكل ٥ — رجال يرقصون فى الشارع على صوت الطبل

وهم يقصدون برقصهم القومي وغيره مما هو مأخوذ عن المصريين تسلية المتفرجين وترفيه نفوسهم لأنه من مألوف عوائد الأمم القديمة تعليم الأسرى التفرج فى أساليب الرقص والتدرب على ضروب الفناء ابتغاء ائلاج صدور أسيادهم أو حب الترحيب بالزائرين واستجمام لعقولهم حتى أن الرومان استخدموهم فى سائر أنواع التجارة ودر بوم على مزاولة الصناعات واذا وجد أسيادهم بين ظهراينهم من كانوا على نبوغ فطرى وسرعة فهم وحذق انصرفوا على الغالب الى تلقينهم علوم آداب اللغة والفنون الحرة جرّاً للمنافع الى أنفسهم أو رغبة فى ضمان بيعهم بأثمان صالحة بسبب ما اتهموا اليه فى العلوم من واسع الاطلاع وفى الصناعة من فصيح الخطوة

ومن المحقق على ما هو ماثل في الرسوم القديمة ان كثيراً من الموسيقيين والراقصين سواء كانوا من الرجال أو من النساء كانوا من العبيد الذين استولى عليهم أسرى حرب الاحباش والاسيويون أعدائهم ولم يثبت انهم كانوا يهتمون بأمر تعليمهم كما علم الرومان من سلف ذكرهم إلا ان في معاملة فرعون ليوسف عليه السلام ما يدل جلياً على عطف المصريين على العبيد واتصافهم بالمساحة والمغفرة وحسبك ما جاء في التوراة بسفر التكوين أصحاح ٤١ عدد ٤٥ وأعطاه (فرعون) آسنة بنت فوطى فادع (بفتح العين) كاهن أودن زوجته ه وهو غير فوتيفار خصي فرعون ورئيس الشرطة وجاء في صحاح ٣٩ عدد ٧ وقال فرعون لعبيده اصحاح ٤١ عدد ٣٧ « هل نجد رجلاً مثل هذا فيه روح الله » وبديهي ان فرعون أخذ يوسف ووضعه في السجن بسبب ما اتهم به زوراً وعدواناً ولكنه بعد برأته من التهمة وحسن تفسيره الاحلام وصدق طويته أطلق سراحه الى غير ذلك مما ليس هنا محل الافاضة فيه . وقال ايوسف « أنظر قد جعلتك على كل أرض مصر وخاع خاتمه من يده وجعله في يد يوسف وألبسه ثياب بوص ووضع طوق ذهب في عنقه وأركبه في مركبته الثانية ونادوا أمامه اركعوا ثم قال له أنا فرعون فبدونك لا يرفع انسان يده ولا رجله في كل أرض مصر كذا في اصحاح ٤١ والعدد ٣٧ الى ٤١ »

وأما الطبل الوحيد الوارد في الرسوم فهو طبل طويل الحجم يشبه نوعاً من طبول الهنود الذي يقال له طمطم tomtom ويبلغ طوله نحو قدمين ونصف قدم . ويقرع باليد على مثال الطبل الروماني الذي يقال له تيبانيوم tympanum وهو عبارة عن صندوق مصنوع من الخشب أو النحاس أو حجر مغطى طرفاه بالرق أو الجلد ومخزوم بمجل مار براو يتيه غير المتتابعتين وهو بدور شك يختلف عن طبولنا الحاضرة وعند إرادة ضربه يعلق بمجل في عنق الضارب الذي يحمله على ظهره حملاً عمودياً ما دام سائراً في الطريق

وكان الطبل مثل البوق يستعمل خاصة في الجيش ومن المحقق على ما أثبتته كليمان الاسكندري أن قدماء المصريين كانوا يستعملونه حالما ينزلون ميادين الحرب والنزال ومما هو بعيد عن معترك الظنون أن هاتين الآلتين كليهما مستعملتان منذ تاريخ رسوم طيبة التي أثبتتهما لنا أو منذ الجيل السادس عشر قبل الميلاد على وجه التقريب وليس ثمة دليل قاطع يحزم بأنهما من مخنوعات العصر الحديث

وكان من العوائد المألوفة أن قارع الطبل عندما تسير الفرقة على صوت الطبل يأخذ مكانه في

الغالب فى وسط مؤخر الفرقة أو يقف أحياناً وراء حاملى العلم مباشرة ، أما النافخ فى البوق فانه يكون بنوع عام فى مقدمة الفرقة إلا إذا كان قائماً بالنداء رغبة فى حفظ النظام أو التقدم تمهيداً للهجوم ، أما ضارب الطبول فلم يكونوا دائماً فى موقف منفرد أو فى وسط الفرقة أو فى مؤخرها بل كانوا يسيرون فى المقدمة أو يصحبون سائر الموسيقيين فى حالة اندماجهم فى سلكها ويقفون جانباً عندما يمر الجنود واحداً واحداً على حد ما هو حاصل فى الجيوش الأوربية وقد كان للمصريين نوع آخر من الطبول بخلاف النوع الطويل الحجم وهو يقرب من طبلنا فى الشكل والحجم لكنه أعرض من النوع المعروف بالطمطم السابق الأيماء اليه بالنسبة لطوله إذ انه يبلغ قدمين ونصف قدم وعرضه قدمان وكان يضرب بعصوين خشب ولا سبيل لنا الى الوقوف على طريقة استعماله لعدم وجود رسوم يستدل بها عن ذلك ومن الصعب معرفة ما إذا كان يعلق أفقيًا ويضرب على طرفيه على حد ما هو متبع فى الطبل الذى من نوعه والذى يستعمل الآن فى مصر أو يضرب من ناحيه واحدة فقط مثل طبلنا من حبيب النخاء العصا

ويرأى لى انه يعلق ويضرب كالطنبور المصرى الحديث (طنبور لفظة فارسية هى طاير معناها الطبل) وذلك باستعمال عصا مستقيمة تتألف من جزئين القبضة وعصا رفيعة مستديرة ينتهى طرفها « باكرة » صغيرة ناتئة تصالح لربط طبة من الجلد يضرب بها الطبل - ويبلغ طول الواحدة منها قدمًا تقريباً وبالاطلاع على ما يتحف برلين نستطيع أن نستنتج بأن الطبل يضرب فى كلتا ناحيتيه وأن كل طرف منه مغطى بالجلد الاحمر ومشدود بأوتار من أمعاء الحيوان تمر من تقوب صغيرة بحافة الطبل العريضة ، وتمتد فى خطوط مستقيمة على الشكل النحاسى الذى يشبه سكاكه المحدودب شكل البرميل

ولأجل تقوية الأوتار والتالى شد الطبل لزم لف طرفيه بالقرب من الجلد بقطعة من الكتان لمنفرج اللحمه مارة بالأوتار على شكل روايا قائمة وملتفة بأحكام حول كل ناحية بمفردها وذلك فقط عند ارتخاء الجلد والوتار بمجرد اطراد الاستعمال مع العلم بأن فى هذه العملية ما يضاعف قوة اشتداد كل وتر . ولا مرية أن هذا النوع من الطبل لا أثر له من الوجود فى أى رسم من الرسوم التى اكتشفت لغاية الآن ومع ذلك فانه من المؤكد أن يكون موجوداً بين الآلات التى اكتشفها الدكتور أثانامى فى دفائن طيبة أيام أقام بذلك المكان المسترمادوكس فى سنة ١٨٢٣

وبقطع النظر عن الأشكال العادية للآلات الموسيقية المصرية فان كثيراً منها قد تم تركيبه

بناءً على ذوق خاص أو غرض عرَضِي وقد كان بعضها مصنوعاً بسيطاً وكان البعض الآخر مؤلفاً من مواد غالية الثمن ، كما أن جملة آلات منها كان يعلوها ما يبهج النظر من الألوان والصور الجميلة الشائقة وأخص بذلك أنواع العيدان و « اللير » .

وتختلف العيدان اختلافاً كلياً بعضها عن بعض من حيث الشكل والحجم وعدد الأوتار بدليل ما هو ماثل في الرسوم القديمة من أن منها ما هو مركب من أربعة وخمسة وسبعة وثمانية وتسعة وعشرة وأحد عشر واثنى عشر وأربعة عشر وسبعة عشر وعشرين وواحد وعشرين واثنين وعشرين وتراً وقد ثبت وجود آلات ذات واحد وعشرين وتراً في مجموعة صور مدينة باريس وكذلك آلة ذات سبعة عشر ملوى تثبت ذلك وهي لا تزال موجودة بطيبة

وقد كانت هذه العيدان في الغالب عريضة كل العرض إلى حد أن جاورت طول قامة الإنسان وهي مرسومة على أشكال يميل عليها حسن الذوق تمثل عرائس النيل وزهوراً أخرى وأشكالاً مبتكرة بديعة

أما العيدان الخاصة بالموسيقين النابعين لبلاط الملك فكانت مصنوعة بعناية بالغة وعلى أبهج وجه ومزينة بصورة رأس الملك نفسه أو صدره

على أن أقدم العيدان الماثلة صورها في الرسوم القديمة ما هو موجود في قبر بالقرب من أهرام الجيزة مما يرجع تاريخه إلى ثلاثة أو أربعة آلاف سنة وتعتبر غير متقنة الصنع وردية الشكل بالنسبة إلى العيدان الموجودة عادة وإن يكن من المحال التحقق من عدد أوتارها بالضبط فإنه يحتمل أنها لا تتجاوز سبعة أو ثمانية أوتار وتختلف كيفية شداها عن العيدان العادية المصرية كل الاختلاف

وقد لوحظ أن العود كان يرجع تاريخه إلى أحقاب متطاولة وكانت بداءة استعماله في بعض البلاد الشرقية والاسيوية كما تشهد بذلك الرسوم المصرية القديمة

والراجح في الرأي أن اليونان لا معرفة لهم به . أما الآلات الوترية فإن عدة أنواع منها قد صدرها الاسيويون إلى اليونان

وقد أثبت بلوطرخس أن هذا النوع الأخير يرجع إلى أصل اسيوي وأنه وارد من لسبوس حيث كانت الموسيقى قد استنبط كنهها وسبر غورها ولسبوس اسم قديم لجزيرة ميتيلين كما أثبت أيضاً أن استعماله كان مقصوراً على الشعائر الدينية والحفلات الرسمية وقد ضمنها هر اكليوس اللسبوسي

بأن مخترعها أمفيون (هو ابن جو بيتروانتوب الذى بنى أسوار طيبة على رعم أن الاحجار كانت ترتص بعضها فوق بعض من تلقاء أنفسها بتأثير صوت عوده)

على أن المذاهب قد تباينت فى موضوع دخول السيتارا بلاد اليونان ، وقد كان تر باندر الذى عاش بعد هوميروس بنحو مائتى سنة أول من اشتهر ببدء استعمالها وينسب اليه وضع قواعد لهذه الآلة وذلك قبل أن يبنى للمزمار والنأى قواعد وقد اتبع سييين تلميذه طريقة أهل لسبوس وابتدع لها شكلاً الى أن طرأ عليها بعض التبديل الذى يدخل فى جملة ان تيمونوس دى ميليتوس الذى قرع صيته الاسماع فى نحو سنة ٤ قبل الميلاد قد أضاف أربعة أوتار الى السبعة أوتار الاصلية المشدودة بها ومما لا يختلف فيه اثنان ان المصريين أحرروا منذ أزمان بعيدة قصب السبق على اليونان فى علم الموسيقى فانهم بالحقيقة قبل أن يعرف اليونان العود كانوا على توفر حظ منها فى تكوين الآلات الوترية التى لم يجدوا بها أى ضرورة لادخال أى تحسين فيها والحق يقال ان حكماء اليونان نزلوا القطر المصرى ليتعلموا الموسيقى فيه بين سائر العلوم التى ملك أعنتها قدماء المصريين

على أن مختلف العيدان ذات الاربعة عشر والسبعة عشر وترّاً قد اتضح أن الموسيقيين العاديين من المصريين كانوا يزاولون العزف عليها فى الأزمنة الاولى لعهد أماسيس أول ملوك الأسرة الثامنة عشرة الذى عاش فى نحو ١٥٧٠ قبل المسيح وقبل عصر تر باندر بتسعمائة سنة (انظر شكل ٦)

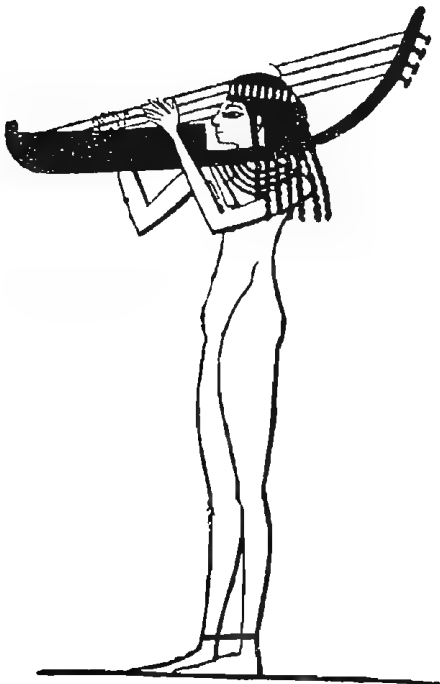


شكل ٦ - (هارب) موضوع فوق مقعد
(والخط الهيروغليفي) كلمات الهيكل تشير الى آمس
(أماسيس المرتل)

وغير خاف ان العود المصرى كان أوتاره مصنوعة من أمعاء الحيوان وان بعض العيدان التى اكتشفت فى طيبة سنة ١٩٢٣ كانت محفوظة حفظاً تاماً لدرجة انها كانت تعطى رنين صوت بمجرد لمسها وقد لوحظ أن طرح بعضها الى الارض بسبب وجود قواعد واسعة لها ورُكز بعضها على كرسى أو مقعد من خشب أو على ضلع من جانبه الأسفل وبمعاينة ذلك فى الرسم لا يبعد أن يكون العود كسائر عيدان اليونان مصنوعاً أحياناً من صدف الساحفة

ويقف الموسيقي في حالات كثيرة منتصباً حال عزفه على آله وكان من المؤلف أن تكون قواعد العيدان مسطحة كالعيدان المرسومة في قبر بروس ولكن كثيراً منها ما كان مربع الشكل لأجل هذا الغرض ماثلاً نحو جانب عازفة تحملها خصيصاً في أثناء العزف لأن النوع المشار إليه كانت النساء مختصة به أكثر من الرجال الأمر الذي لا يخرج عن حد المظنونات وكان العازفون من الجنسين حتماً ولكن الرجال في الغالب فإن الرسوم تمثلهم يعزفون على العيدان جالسين إلا أنهم يرون في حالات طارئة اما جاثين على ركبهم حال العزف أو منتصبين كما ترى النساء في أمثالها جالسات حالما يجسسن الأوتار ويضربن بها بالمضرب

ولا بد لي إثارة لفائدة القارئ الكريم أن آتى على إيراد بعض الاصطلاحات الموسيقية أحداً عن أصدق المصادر وأثبتها ككتاب مفاتيح العلوم لمحمد بن أحمد الخوارزمي من أهل المائة الرابعة للهجرة تنويراً للأذهان دون شروود عن موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين لمناسبة ذكر العود ذى الأربعة أوتار الآتى بيانه . ومما جاء به « أن أوتار العود الأربعة أغلظها البم ويليه المثنى ثم المئاث ثم الزير وهو أدقها والملاوى وهي الآذان التي تُلوى عليها الأوتار ومشط العود وهو الشبيه بالمسطرة الذى تشد عليه الأوتار من تحب أنف العود وهو مجمع الأوتار من فوق والابريق وهو



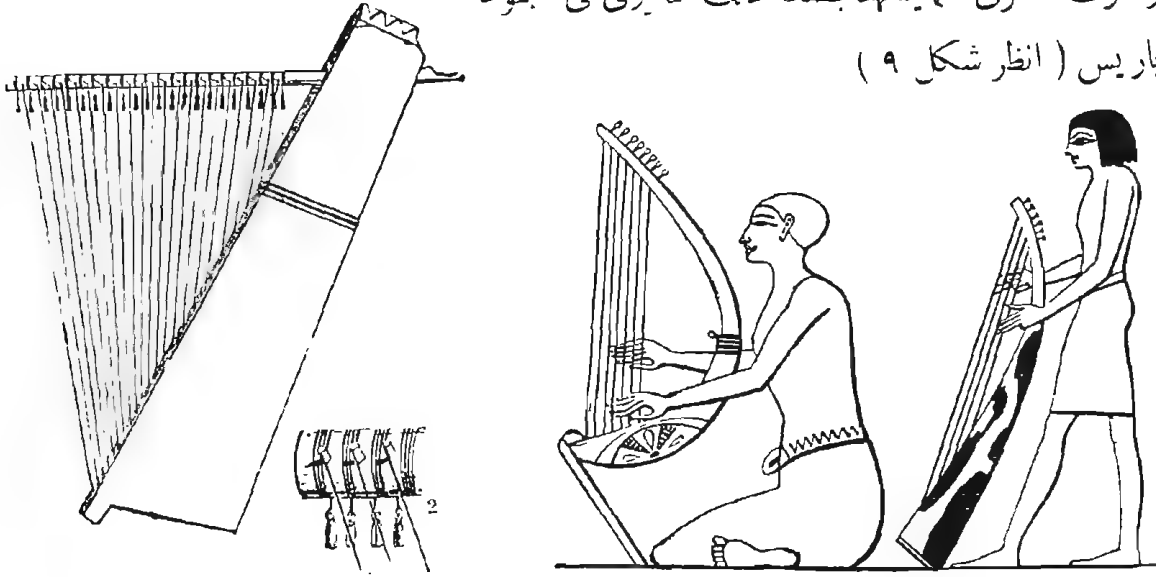
شكل ٧ — عود محمول على كتفها
وهي تعزف عليه بكتلتا يديها

اسم لعنق العود بما فيه من الآلات والمضرب وهو الذى تضرب به الأوتار والجلس وهو تقرأ الأوتار بالسبابة والابهام دون المضرب على التشبيه بجمس العرق والبزم هو أخذ وتر العود بين السبابة والابهام ثم إرساله والحزق وهو شد الوتر وتقيصه الارحاء والخط »

وكان يوجد نوع من العيدان خفيف الوزن يشتمل على أربعة أوتار فقط اختصت باستعماله النساء اللواتي كن يحملنه على أكتافهن ويعزفن عليه بكتلتا اليدين كما كان موجوداً أيضاً عود بأربعة أوتار يعزف عليه الرجال عادة وهو مطروح الى الارض كسائر الآلات العادية السابق الاماع اليها ويشترط في أثناء العمل أن يصحبه عود آخر اكبر منه حجماً (انظر شكل ٧ و ٨) مع العلم بأن عيداناً كثيرة

كانت مغطاة بجلود الثيران أو بأى جلد آخر مدهون تارة بلون أحضر وطوراً بلون أحمر بدون رخارف أخرى كما يشهد بصحة ذلك ما يرى فى مجموعة

باريس (انظر شكل ٩)



شكل ٩ — ١ هارب مئاث الشكل
٢ تبين كيفية ربط الاوتار

شكل ٨ — ١ هارب ٢ آلة صغيرة
ذات اربعة اوتار (طيبة)

رب قائل يقول استقصاء فى التنقيير عن العود ذى الآربعة أوتار المقدم ذكره هل مثل هذا العود حرى بأن يطلق عليه هذا الاسم (العود) ما دام شكله يختلف عن شكل العود الاكبر منه حجماً الذى يلازمه فى أثناء العمل واذا أنعمنا فيهما النظر فى متحفى باريس ولندن أجمعنا على وجود ما بينهما من الاختلاف البين فضلاً عن أنه قد لوحظ أيضاً ان للعود الصغير المحتوى على أربعة أوتار ستة ملاوى لا أربعة كعدد الأوتار مما يدل على أنه من المحتمل أن يستعمل وتران آخران فى بعض الظروف مقابلان لما زاد من الملاوى غير انه قد يعزى عدم وجودهما مشدودين على العود الى تخاذل العازف وكسله

ونستنتج مما تقدم بمجرد تصفح مجموعتى باريس ولندن أن الآلة الثانية تضاهى تماماً الآلات الأخرى المعروضة فيها بمعنى أن بها أربعة ملاوى يقابلها أربعة أوتار مشدودة فى طرفها الاسفل على عارضة صغيرة ممتدة من تحت أنفها (وهو مجموع الاوتار من فوق) نازلة الى وسط جسمها المجوف الذى يعطوه قطعة من الجلد مشدودة عليه وبها عدة ثقوب مهيئة للصوت امكان خروجه منها على انه كان يعزف على هذا العود بالأيدى دائماً لا بالريشة كما هو حاصل لبعض العيdan « والدير » الأخرى وقد وجد فى طيبة نوع آخر أصغر منه حجماً وبه أوتار ثمانية عدداً غير انه قد ظهر

من النسخة التي رسم المسترمادوكس شكله فيها انه يحتوى في نهايته السفلى على ملوى واحد خفيت علينا معرفة استعماله بالتدقيق إلا انه فيما يظن قد يكون الغرض من تركيبه وقاية الاوتار من التلف على انه لا يعلم للمصريين وجود أى أسلوب يتذرعون به في تقصير الاوتار في أثناء العزف سواء كان في هذه الآلة أو في مطلق العيدان كما انه لم يثبت بالبيانات انهم اخترعوا شيئاً استعاضوا به عن الدوائس الحديثة التي نستعملها الآن في البيانو للحصول على الصوت العميق المنخفض بواسطة الدوس عليها بالأقدام أو كان يوجد أثر يستدل به على مجموعة مزدوجة الاوتار بالقياس لما هو حاصل للعود القديم العهد في بلاد ولس وإذ ذلك تمكنوا أن يعزفوا بمفتاح واحد الى أن أتوا أوزانه للمرة الأولى بإدارة الملاوى

والامر الذى لا تخالطه شبهة انهم استعاضوا عن دوائس الاقدام بنوع أدخلوا اليه صفًا آخر من الملاوى التي شاهدناها مضاعفة وقد اختص كل وتر بملوين اثنين باعتبار ان للعود ذى الثمانية



شكل ١٠ — جتياران وهارب ونائى مزدوج وامرأة تصفق بيديها

أوتار ستة عشر ملوى (انظر شكل ١) وقد توصلوا بهذا الاستنباط الى اعطاء نغمة نصف الصوت الاضافية وكأب العازفون على العود

يجلسون متربعين على الأرض في أثناء العمل أسوة بالآسيويين المحدثين أو يجثون على ركبة واحدة رجالا كانوا أو نساء الا أن بعضهم كان يفضل ممارسة عمله بالجلوس على الركب بينما كان البعض الآخر ينتصب وقوفا في تادية العزف في جميع الحالات العادية وفي منازل أفراد مخصوصة ويوجد عود كبير مصنوع من الفضة أو مرصع بالذهب والفضة والحجارة الكريمة على ما ذكره التاريخ عن توتيس الثالث وكان يطلق عليه اسم « بن » أو « بنت » أو غير ذلك على أن هذه الآلة كانت تستعمل في أثناء عبادات المصريين وفي الحفلات المقامة لمديح آلهتهم على ما أيدته الصور المرسومة في قبر « بروس » الدالة على ان الموسيقيين المخصصين للخدمة الدينية كانوا يعزفون عليها أمام « شو » أحد آلهتهم حتى ان الآلهة أنفسهم على ما هو ثابت في الرسوم كانوا قابضين عليها

بأيديهم تعظيماً لشأنها وافتخاراً بها على حد ما يقدسون المزهر والطار المقدس المسمين Tambourine و sistrum ولم يقتصر ذلك التقديس لتلك الآلات على المصريين فحسب بل جرى اليهود على مهاجمهم واقتبسوا عنهم شطراً كبيراً من عاداتهم بدليل أن العيدان والرباب المذكورة فى الكتاب المقدس كانت موضع اعتبارهم وإن الصنوج والابواق كانت معدة للاستعمال فى الحفلات الدينية أموة بقدماء المصريين

وقد كانت ربابة اليهود تماثل أو تقرب من الآلة ذات أربعة أوتار السابق الالماع اليها ولو كان يوسفوس اختصها باثنتى عشرة نغمة موسيقية وتسكنى بالعبرية بلفظة بساترين وربما كتبت فى بعض الأحيان بلفظة « نبل » التى اشتقت منها تسمية الآلة اليونانية المعروفة بالنبل التى ذكرها سترابون فى جملة الآلات التى شملتها التسميات الهمجية

على أن اثانيوس قرر أن الآلات المسماة بالنابلوم والبندورا والسنبوكا والمجديس والتريجون ليست حديثة العهد لأنها قد تكون جلبت قديماً من بلاد أجنبية وأردف قائلاً اعتماداً على قول اريكستونوس بأن الفيسيك والبكتيس والمجديس والتريوب والكليديسيانجوس والسندبوس والاميا كردون (أى ذات التسعة أوتار) كانت آلات أجنبية

لكن لثام الشبهات قد ينحسر عن أسماء العيدان المتنوعة والآلات الموسيقية المصرية الأخرى اذا كانت الآلات المذكورة فى التوراة معرفة تعريفاً أكثر دقة من تعاريفها الحالية مع أن من الصعب التمييز بين السيتارا أو الكيتاروس والاشور (المسمى هكذا لاحتوائه على عشرة أوتار والسبوك والنبل والكينور وكذلك كافة أنواع الطبول المختلفة والصاجاب وآلات النفخ التى يزاول استعمالها اليهود بأن المرء تلبس عليه وجهة تسميتها بالضبط والدقة

ولا وجه للاستغراب والدهشة من محاولة تحقيق أنواعها اذا نظرنا الى عدد الاسماء التى كان اليونان يطلقونها على آلاتهم الوترية وتصفحن العيدان والقيثارات « اللير » الماثلة أشكالها فى رسوم قدماء المصريين التى تشابه بعضها بعضاً فى التركيب وفى الشكل لدرجة أن الباحث يؤامر نفسه أحياناً أن يخصص لها مكاناً بين الأولى أم بين الأخرى من هذه الآلات

ومن الغريب أن احدى هذه الآلات ذات تسعة أوتار فكان تارة يحملها العازف وتارة يضعها بين ضلعه وذراعه وآونة يربط بها حزاماً يتمنطق به ويحملها على كتفه وإن آلة أخرى ذات ثمانية أوتار تركّز على الأرض ويعزف بها باليد على شرط أن ينتصب العازف واقفاً .

أما الأزرار المزركشة الموضوعة في الطرف الأسفل من الآلة الأولى فالغالب في الظن ان المقصود منها الزينة والزخرفة إلا أنها لخلو الآلة من الملاوى لشد الاوتار عليها قد تستعمل لهذا الغرض بدلاً من الملاوى لانه في بعض الاحيان كان كل وتر من أوتار عود كبير مصحوباً بزر من الأزرار المنتهية الى وتر طويل مشدود حول الطرف الأعلى من الآلة على حد الآلة التي يمكن مشاهدتها في متحف باريس

ولهذا العود حجم معتدل وبه يشد أحد وعشرون أو اثنان وعشرون وترّاً وهو من الأهمية بمكان ليس من جهة حفظه او من جهة انه يلهم قوة ادراك كنهه ترا كيب واشكال ما مثله من الآلات فحسب (وان يكن لا يعد أول آلة اشتهرت بحسن شكلها وغلاء موادها) بل بسبب كثرة عدد أوتاره في حين انه كان يعد من الآلات المستعملة عند المصريين الاعظم شأنًا والاكثر تأثيراً يوم مثاب صورها بادیء بدء في الرسوم المصرية وأسفرت عن وجود أكثر من ديوانين لها (Octave)

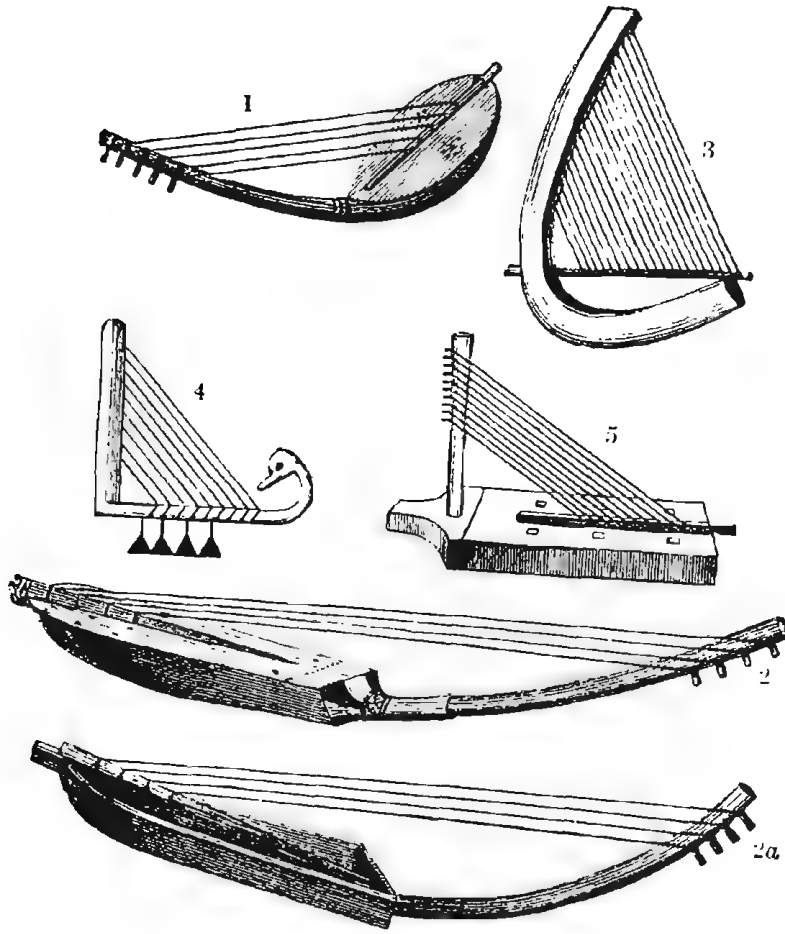
على ان للعيدان المصرية صفة خاصة يصعب استبطانها ألا وهي خلوها من المشط (الشبيه بالمسطرة الذي تشد عليه الاوتار) وبالتالي من ساند للابريق (اسم لعنق العود الذي تتركب به الملاوى وهي الآذان التي تلوى عليها الأوتار) الامر الصعب الممارسة — إذ كيف يمكن بدونه ان تشد عليه الأوتار شداً محكماً ويكون للابريق القوة الكافية لاحتمال مفعول شد الاوتار اذا كانت لعود مثلث الزوايا . وقد وجد عود آخر ذو صفة تماثل صفة العود المشار اليه تقريباً مثل عود باريس الذي عاينه المستر مادوكس في طيبة سنة ١٨٢٣ وكان به عشرون وترّاً مصنوعاً من امعاء الحيوان ومحفوظاً بعناية تامة للدرجة ان اوتاره كانت حافظة رقتها الطبيعية مع انه ووري في القبر منذ ثلاثة آلاف سنة تقريباً — الامر الذي قد يعد حديث حرافة لغرابته ومرور الازمان — اذا لم تكن امثلة كثيرة من هذا القبيل تنفي عن ذلك معتاج الريب وثبتت حفظ اشياء كثيرة قابلة للتلف داخل قبور طيبة حفظاً تاماً على مرور أقدم الأزمنة مما يرجع سببه إلى شدة جفاف الأرض والصخر الذي نُقِرت فيه فوّهات لها الى عمق خمس عشرة وثلاثين حتى سبعين قدماً في الغالب وانعدام الهواء فيها ولا شيء أدل من ذلك على وجود حبات قمح سليمة من كل عطب دون أن يعثر عليها تغيير أو أن تنبت في الرمل أو في الأصص التي نقل اليها

وقد عملت عدة تجارب لبعض حبات القمح المحفوظة بالكيفية المشار اليها ولما زرع بزرها نمت

كالعادة وقد قيل ان هذه التجارب عملت في فرنسا حيث لم يوافق علماء النبات على امكان نموها بعد أن تطمر أحقاباً متطاولة في بطن الأرض بخلاف المرحوم المستر ويلكنسون صاحب كتاب عادات وطبائع قدماء المصريين فانه وان لم يكن من الممكن أن يتكلم في هذا الأمر كحقيقة مساهمة كان ميالا الى التصديق بإمكان نموها بحجة ان البزر المطمور إذا أسرع في ررعه تكون النتيجة أن نمو تماماً كما انه على ما أثبتته التجارب إذا دفن في الارض الى عمق بعيد لا يستطيع أن نمو حتى يُنقل الى مقربة من سطح الارض ، وقد شاهد عياناً بزوراً استمرت سنيناً فوق سهول وصحارى مصر وهى فى كن من المؤثرات تنتظر المطر حتى اذا ما نزل بأرضها نالها من الغذاء ماتنمو به نمواً وتدب فيها الحياة بغير ببطء ولا هزال دون أن يستوقفها سابق العطش فى أرض قفر جديبة عن الارتفاع والخصب على أن العود السابق الايماء اليه فانه حريٌّ ببناء على شكله بأن يتبوا مكاناً لائقاً بين ما يسمى « بالدير » وبين القيثارة المعروفة بالـ (harp) إسوة بالآتين المشار اليهما وليس فى أوتاره البالغة عشرين عدداً ما يبعث على الاعتراض ما دمننا نجد العيدان المصرية ذات الثمانية عشر وترّاً بالغة مبلغ قوة العود الأول تقريباً . وكان يحيط به نطاف (برواز) من الخشب مغطى بجلد أحمر يسهل أن تخط عليه بعض كلمات هيروغليفية وكانت الاوتار مشدودة عليه بالطرف الاعلى وملفوفة حول قضيب متوج فى الطرف الأسفل كان الغرض منه شد الاوتار عند ادارته مما يمكن اعتباره مشابهاً فى التركيب من فوق لأى عود من العيدان القديمة التى يطلق عليها اسم « الدير » أو للآلة المستعملة حديثاً فى اثيوبيا (الحبشة) المعروفة عند الاحباش بالكيزيركا « Kisirka » وفى العود الأول كان القضيب يدار بنفسه وفى الثاني كان كل وتر مشدوداً على حلقة تحتوى على مادة لزجة يمر بينها وبين القضيب ويناط بهذه الحلقة عند إدارتها ضبط شد الاوتار مع العلم بأن هذا العود والعودين السابق الايماء اليهما كانت خالية من الملاوى - الأمر الدال على وجود علامة إختص بها هذا النوع من الآلات دون العود الذى يقال له « harp » ويوجد أيضاً نوعان آخران والراجح فى رأى ان لا علاقة لهما بالعود (harp) ولا « بالدير » ومع ذلك فانهما يختلفان عن النوعين السابقين اللذان هما الملاوى اللازمه لشد الاوتار عليها على ان النوع الاول منهما عبارة عن شكل عريض مسطح مكسو بلوحة رقيقة رنانة يوجد فى وسطها عارضة خاصة بوقاية الاوتار وعمود آخر مواز لها من فوق ركب فيه الملاوى المشدودة عليها العشرة أوتار لهذا النوع (انظر شكل ١١)

أما النوع الثانى فانه أيضاً أقل شبيهاً من العود المصرى والظاهر ان له خمسة أوتار مشدودة على

خمسـة ملاوى ومارة فوق جسم مستدير مجوف ومغطى بقطعة من خشب رقيق أو جلد ويبلغ طوله



سبعة قراريط وطول العنق نحو
قدم وثلاثة قراريط أما الخمسة
ملاوى التى له فانها مرصوفة فى
الطرف الاسفل الواحد خلف
الآخر على خط مستقيم ويوجد
ثقبان فى الطرف المقابل للجسم
المستدير الغرض منهما تمكين
العمود الواقي للآوتار على حد
الآلة السالفة الذكر التى يمكن
معاينتهما مع الاخرى وهما
موجودتان الآن فى المتحف
البريطاني وقد عثر عليهما المستر
« صولت Salt » فى طيبة
وليستا معدودتين من الطراز
الاول ولا يقال انه قد عثر

شكل ١١ — خمس آلات تختلف عن الهارب والليرو والجيتار

بالحرص عليهما لأن الاولى التى أتى المستر ويلكنسون على وصفها قد فقد منها ملويان من ملاويها
الخشنة الصنعة وللآلة الثانية أربعة ملاوى فضلا عن ان طرفها الاسفل أصابه تلف بالغ وهما مصنوعتان
من خشب الجيز وتضاهيان تماماً الآلة الموجودة فى متحف برلين ذات الخمسة ملاوى وهى تتألف من
ثلاث قطع من الخشب

وقد يتمثل فى نفس الباحث ولأول وهلة أن هذه الآلة على أتم الشبه بالعود المصرى سواء
كان فى شكلها أو فى « توضيب » أوتارها حتى اذا ما قلبت الآلتين ظهراً لبطن تبين لك وجه
الاختلاف فى الوضع والتركيب فضلاً عن ان العنق لم يقصد به تقصير الأوتار كما فى نفس العود
quilar وبالتالى فانها تعد من النوع الغير جيد وتقدر قوتها على قياس محدود

وعلى الجملة فاننا علاوة عن الثلاثة أنواع للعيدان التى يقال لها بالانجليزية (quitar, harp lyre)

نستطيع أن نذكر بالأقل خمسة عيdan اضافية مستقلة عن العود harp ذي الاربعة اوتار السابق الائمة الى وهى لا تدحل ضمن الثلاثة أنواع للعيdan السابق ذكرها ولا ضمن الخمسة عيdan الماثلة صورها فى قبر محفور بناحية الأبطرون alabastron (مدينة قديمة فى مصر) التى هى حرية بأن تسمى بالعيdan المنتصبة standing lyres ولا يوجد وجه للشبه بينها وبين العود المعروف للناظر فى القبر نفسه والقابل لأن يعزف عليه بالاشترك مع « اللير » وهو للأسف فى أسوأ حال من التلف ويعرف بالنوع الذى يعزف عليه بالعصا

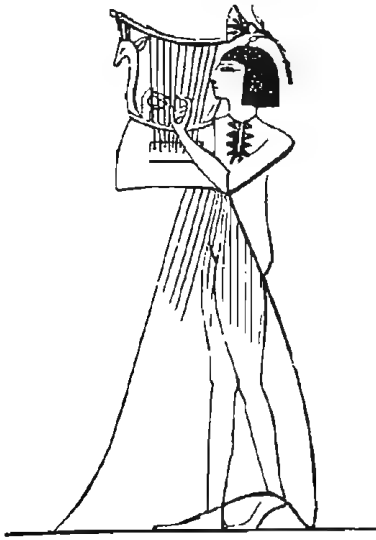
ومما لا يتمادى فيه اثنان أن نجد من بين الخمسة عيdan السابق ذكرها أن الأول والثانى يشبهان الثالث والرابع تمام الشبه من حيث التركيب واختلاف القوى وتباين رنين الأصوات مع العلم بأنها بعيدة كل البعد عن الشبه « بالجيتار والهارب والليز » (أنواع عيdan) وقرينة الشبه مما يقال لها " nabl. sambuc & ashur of ten" strings النبل والسنبوك والآسور ذى العشرة الأوتار التى تصرب جميعاً بالمضرب plectrum بخلاف الخمسة عيdan المشار إليها فانها تضرب باليد دائماً

ومن أغرب ما يروى بلسان المرحوم المستر وايسكنسون عن العود الثانى الذى رآه بعيني رأسه وقد أخذه المستر برتون من طيبة وهو موجود الآن فى المتحف البريطانى أنه لا يزال إلى الآن مستوفى الشكل والملاوى وأن مشطه (الشبيه بالمسطرة) الذى تشد عليه الأوتار سليم ما عدا أربعة أوتار تنقصه والرق المكسو به جسم العود الخشبى سليم من العطب ورنان ويستنتج من خفة وزنه وصغر حجمه أنه قابل لأن يحمله العازف فوق كتفه عند إرادة استعماله كما هو مبين فى الرسوم جلياً ويكنى جسم العود اصطلاحاً بالقصعة على . أن العود المصرى تعريب العبارة الآتية The Egyptian lyre لم يكن أقل اختلافاً من النوع المعروف بالانكليزية "harp" سواء كان فى شكله أو فى عدد أوتاره وقد كان المصريون واعين به لدرجة أن زينوه بالزخارف والصور الجميلة حسب ما كان يميله ذوقهم اللطيف وقد قرر ديودوروس أن أوتاره المحدودة ثلاثة فقط غير أن المرحوم وايسكنسون داحضاً زعمه يقول بأن وصفه هذا لا ينطبق إلا على القيثارة "quitar" التى سيتكلم عليها فيما يأتى : - إذ قال

روى ابولو دوروس « المصور اليونانى الذى كان أول من اخترع نتوءاً للصور سنة ٥ ٤ قبل المسيح القصة الآتية من طريق الخرافة اليونانية فيما يتعلق باختراع القيثارة وهو أن النيل لما تراجع إلى حدوده الطبيعية بعد أن طغى على كافة أراضى القطر المصرى ترك على شواطئه عدداً كبيراً من

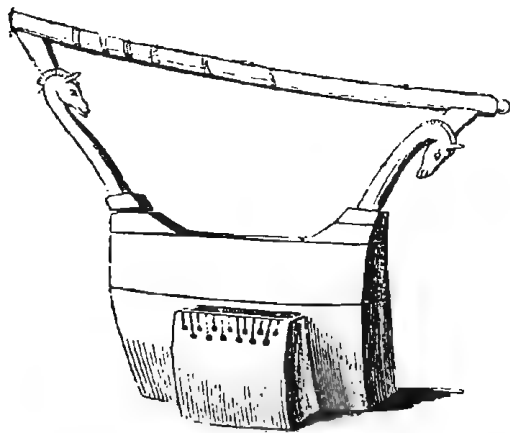
مختلف أنواع الحيوان وفي جملتها السلحفاة التي إذا ما جف لحمها داخل الصدفة وجفت أعصابها وغضاريفها من شدة وقع الشمس أصبحت أعصابها وغضاريفها إذا شُدَّت تعطي صوتاً رناناً واتفق أنه بينما كان عطارد « إله الفصاحة والتجارة واللصوص ابن جوبيتر ورسول الآلهة » يمشى منزهاً على شاطئ النهر صدمت إحدى قدميه صدفة سلحفاة صدمة سمع من وراءها صوتاً فرح به وأنتج له فكرة عمل آلة على شكل سلحفاة شدَّ عليها أوتاراً من أعصاب الحيوانات المائية

ويُستحسن في هذا المقام إيراد ما ذكره فندروس الرومي عن الأوتار بالنسبة لطبائع الانسان وهو أنه جعل الزير بازاء المرة الصفراء والمثنى بازاء الدم والمثلث بازاء البلغم والهم بازاء المرة السوداء على أن لكثير من العيدان المسماة « بالدير » قوة بالغة فمنها ما به خمسة وسبعة وعشرة وثمانية عشر وترأ وهي تحمل عادة عند ارادة استعمالها بين الذراع والجنب ويعزف عليها باليد وليس



شكل ١٢ — الدير المزين برأس حيوان

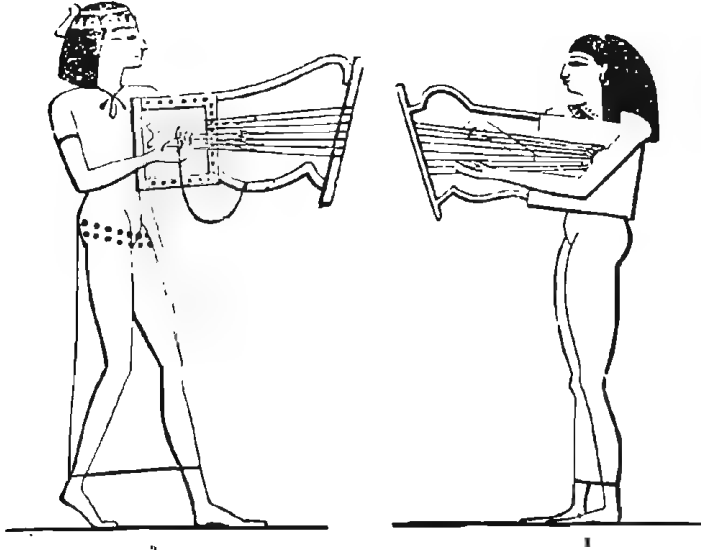
بالمضرب كما هو حاصل في سائر بلاد اليونان وفي مدينة روما، وقد نحا المصريون نحو اليونان والرومان في ذلك أيضاً ويستنتج مما هو مائل أمامنا في الصور للعصور القديمة جداً أن المصريين لم يقتبسوا الطريقة المشار إليها من اليونان الذين كانوا يعتادون العزف باليد دون المضرب وللطريقتين عدة حالات يُستدل بها على ما تقدم بمجرد معاينة رسوم هر كولا نوم (انظر شكل ١٢) وقد لوحظ ان المصريين كانوا يجسسون أحياناً الأوتار باليد اليسرى « الجس وقد تقدم بمعناه وهو نقر الأوتار بالسبابة



شكل ١٣ — في متحف برلين

والابهام دون المضرب على التشبيه بجس العرق » عند ما يستعملون المضرب على حد ما هو ناطق في الرسوم بمجرد ان هر كولا نوم حيث لاحظ المرحوم المسترولكنسون انهم كانوا يعزفون بالمضرب على العيدان المسماة « بالدير » ذات الثلاثة والستة والتسعة والاحدى عشر وترأ كما كانوا يعزفون باليد أيضاً على عيدان ذات أربعة وخمسة وستة وسبعة وعشرة أوتار وأخرى ذات تسعة وحدى عشر وترأ بالمضرب والاصابع معاً وفي وقت واحد (انظر شكل ١٣)

وكانت العيـدان بعضها مزين بصورة رأس حيوان أليف محبوب كالجـواد والوعـل والغـزالـة ،



وبعضها خـلو من الزخرفة والزينة وبسيط فى الغاية وكانت الاوتار فى الطرف الأعلى مشدودة على مشط متقاطع يضم الطرفين الى بعضهما ومتصلة فى الطرف الأسفل بحافة ناتئة أو لوحة رقيقة رنانة بالقرب من وسط القصعة المصنوعة من الخشب كسائر أجزاء العود (انظر شكل ١٤)

ويوجد فى متحف برلين ولندن — العزف باليد وبالضرب على اللير

عيـدان مما كان يستعمله المصريون ، والذي يمكن استخلاصه من مجموعة المتحف الأول ان العود المائل أمامنا فيه يعلوه من قبيل الزينة رؤوس خيل مرسومة ويشبه كل الشبه العود الآخر السابق الاشارة إليه شكلاً ووضعاً حتى فى طول الاوتار وان كان المشط الذى تشد عليه أقرب الى أسفله ومحتويًا على ثلاثة عشر وترًا وليس على عشرة مما يكون باعثًا على التوضيح بأن العيـدان المصرية على شاكلة ما هو مرسوم من الآلات فى طيبة لعهد أمينوفيس الأول وغيره من الملوك الذين سبقوه منذ ثلاثة آلاف سنة ونصف ويبلغ سمكه عشرة قراريط وعرضه أربعة عشر قيراطا ونصف قيراط ومجموع طوله قدما بـخلاف النوع الموجود فى متحف ليدن فانه أصغر حجما وأقل رخارف ، وهو فى حرز حريز كالأول لكنه يفوقه شأناً وأهمية بما خُطَّ بالمداد على صفحته من الكلمات المقدسة ومما يستغرب من أمره انه خـلو من الفتحة الاضافية التى تؤدى الى مضاعفة الصوت وان كان فى تجويفه ما يكفى « لجوابه » الا انه يحتمل أن تمر أوتاره فوق « كبرى » متحرك الى أن تربط فى أسفله بحلقة صغيرة من المعدن أو عروة من الحديد ، وليعلم علم اليقين ان جميع العيـدان التى يطلق عليها اسم « اللير » مصنوعة من الخشب على حد سواء ، غير انها غير متساوية الاضلاع على ما هو مائل أمامنا فى الرسوم

ومن الواضح ان هذه العيـدان تنزع فى الشبه الى العيـدان اليونانية التى تتمثل بها فى طريق التقليد سواء كان فى الشكل أو فى الوضع أو فى انتقاء ضروب الاشكال ، وأنواع الصور مزينة بقرون

الغزلان وما اليها مما يبهج النظر ويستعبد القلب ، أما أوتارها فان عددها يختلف كاختلاف عدد سائر أنواع العيdan المصرية

على أن العيdan في بلاد اليونان كانت باديء بدء لا تزيد أوتارها على الاربعة الى أن أضاف اليها افقيوب ثلاثة أخرى ترجع معرفته لها الى ليديا (بلاد آسيا الصغرى القديمة) على ما ذكره بوذانياس ، بيد أن الشائع أنه اقتبس من عطارده تعلم العزف على العود « اللير » - الأمر الذي يعد ضرباً من الخرافات التي يدخل فيها اختراع هذه الآلة والعود المصري مما سيأتى الكلام عليه مفصلاً

واستمر استخدام العود ذى السبعة أوتار الى عهد تراندر شاعر وموسيقى أثينا التي بجوار اسبوس « ٦٧٠ ق . م » وهو الذى أضاف اليه عدة نغمات أخرى غير أن من نوعه ما كان محدود النغم وان كانت لا تزال تستخدم العيdan « اللير » العظيمة القوى مدة طويلة من الزمن ، بيد أن اليونان والرومان كان الكثيرون منهم يقتنعون باستخدام العيdan المحدودة القوى ويفضلونها على غيرها مما ذكر . واذا تصفحنا رسوم (هر كولا نوم) ظهر لنا جلياً أن عدد أوتار العيdan الماثلة أمامنا فى الرسوم المصرية فنجدها إذ ذاك تحتوى على ثلاثة وأربعة وخمسة وستة وسبعة وثمانية وتسعة وعشرة وإحدى عشر وتراً

أما العود المعروف بلفظة « هارب » فلم يعثر له على رسم يدل عليه بين تلك الرسوم الا عوداً مثلث الشكل ذا ثمانية أوتار مرسوماً يحمله رجل تحت ذراعه ويعزف عليه بكلتا يديه ويوجد بعض الشبه بينه وبين العود السابق الاشارة اليه فى طيبة على ما لاحظته المرحوم المستر وليكنسون حتى انه اذا انطوى تحت العيdan المسماة « بالليز ، والهارب » العود ذو السبعة أوتار الذى تعزف عليه بكلتا يديها على حد ما يفعل بالهارب امرأة وهى مضطجعة على الارض كان ذلك من الامور التي لا تخرج عن حد المظنونات

ومن الامور التي وراء الطاقة محاولة القطع بأن نوعاً من هذه الانواع المقدم ذكرها يمكن ادخاله فى جملة الانواع المسماة « بالمجاديس » وهى مجهزة بالاوتار كسائر أنواع السيتارا أو اللير أو البريتون بناء على ما صرح به أثانيوس

على أن من يحاول أن يبين لنا بالضبط شكل كل آلة على حدة من الآلات التي قام بوصفها قدماء الكتاب فى مسطوراتهم يكن فى ذلك كحاطب ليل وراكب عشواء ومن أظهر الوجوه

وأمثلها أن يضاهى العود المثلث الشكل السابق الالماع اليه بالعودين الآتين وهما التريجون والسنبوكا لما بينه وبينهما من وجوه الشبه وتماثل الشكل جميعاً

وقد علمنا مما تقدم أن العود عند اليهود الذى يقال له « الكينور » كان مرة يحتوى على ستة أوتار وأخرى على تسعة وكانوا يعزفون عليه باليد وبالريشة وإذا احتبرنا تفسير الخطوط الهروغليفية أيقنا أن الغرباء الذين وطئوا ناحية بنى حسن إن هم إلا أسرة يعقوب التى نزلت بأرض مصر وإذا أنعمنا النظر فى العود الاسرائيلى الذى رسمه رسام مصرى اندراب الشبهة وتحقق ما كانت تصوره لنا الظنون وقد وقع هذا الحادث أيام كان صاحب القبر حيا يرزق ولم يتردد المرحوم والكنسون فى صحة تقديره ان إيزرتسين^(١) الاول هو فرعون يوسف ولا يبقى علينا إلا أن نستبرأ هذه النقطة لنقطع عنها الشبهة وهو هل عدد السبعة والثلاثين شخصاً الميَّين فوقهم فى الرسوم الهرغليفية يكفى لأن يتنافى مع ما سبق أن قدرناه ويدحض حجتنا بح رعم أن أسرة يعقوب لا تتجاوز بدونه الاثنى عشر شخصاً ولا حاجة الى بيان أهمية تلك الصور المدهشة وما يدشأ عنها من حزيل النفع لما تنطوى عليه من وصف العوائد القديمة لأحقاب متطاولة ولا سيما اذا كانت ترمى الى اليهود الذين جمعهم واياها أواصر الصلة ، واليكم بياناً وجيزاً عن بعضها تفادياً من تشويش ذهن المطالع وهو أن الصورة الاولى تمثل كاتباً مصرياً يرفع الى شخص جالس وهو صاحب السر وأحد الضباط العظام الفرعون تقريراً عن حضور الأسرة التى وصلت الى مصر ، والصورة الثانية تمثل أيضاً موظفاً مصرياً يقدم أشخاصها الى الملك وهم ماثلون فى حضرته وقد تقدمه اثنان يحملان بمثابة هدايا له وعلا وغزالة رمزاً الى نتاج بلدهما ويلحق بهما أربعة رجال حاملين أقواساً ونبايت وهم يقودون حملاً يركبه طفلان صغيران مضطجعان فى عيني خرج فوقه ويصحبهما صبي وأربع نساء وآخر ما لوحظ فى تلك الصور الصورة التى تمثل شخصين يقودان حملاً آخر أحدهما قابض قوساً ونبوتاً ، والآخر عوداً « لير » يعزف عليه بالريشة

ومن المعلوم ان جميع الرجال الماثلين فى الصور لحي بخلاف قدماء المصريين الذين كانوا يحلقونها وكانوا يلبسون نعالا فى أرجلهم أما نساؤهم فكان يلبسن أحذية خاصة وطويلة بالغة الى حد المفصل اسوة بالشعوب الامسيوية

أما العود الذى استخدمه أحدهم فى الرسم فإنه يوصف بأنه خشن الصنع ويختلف قليلاً فى

(١) صحته امينموتيب الاول جسر ٤ رع « المعاصر ليوسف سنة ١٥٨٠ ق م حتى قبل وفاته

الشكل عن العيدان المستعملة في مصر وعمماً مُثِّلَ به غيرهُ هنا وفي سائر الرسوم القديمة العهد ما يشهد تماماً بصحة انتسابه الى الآثار القديمة وهو إذ ذاك حُرِّىٌّ بأن يتبوأ مكاناً لا تُثَقَّ بين الآلات الوترية القديمة

هذا مجمل ما أمكن الوصول اليه بعد ادمان البحث وإعمال الروية في مظاهرها
أما العود المصري فله ثلاثة أوتار فقط ويستنتج مما علمه المرحوم ولكنسن أن ديودرس صرَّح بهذا القول عندما أشار الى النوع المعروف « بالير » وأردف قائلاً أن الثلاثة أوتار المشدودة عليه تشير الى عدد فصول السنة الثلاثة ، وان اختراعه يرجع الى هرمس الذي تلقى الناس عليه علوم الادب والفلك وشعائر الدين وهو الذي خصه بثلاث نغمات وهى النغمة الثلاثية الحادة التى يُقال لها « تر بل » والواطئة التى يقال لها « باص » والعالية التى يقال لها « تنور » فالاولى تشير الى الصيف والثانية الى الشتاء والثالثة الى الربيع كما أن السنة عند قدماء المصريين كانت تنقسم الى ثلاثة فصول على ما شهدت بصحته الخطوط الهيروغليفية وأيده أكبر كتاب اليونان وأن كل فصل يحتوى على أربعة شهور وكل شهر على ثلاثين يوماً فتكون السنة مركبة من ٣٦ يوماً ويضاف اليها خمسة أيام أخرى فى آخر الشهر الثانى عشر ويوم سادس فى مهاية السنة الرابعة وفى مهاية السنة الكبيسة وعلى هذا القياس أجرى ترتيب النتيجة السنوية المعمول بموجبها إلى يومنا هذا ويروى عن ديودرس الذى زار مصر لعهد بتولوماي نيوس ديولنيسوس انه لم يفرق بين النوعين المعروفين بالجيتار والير وقد نسب اختراع النوع الاخير الى هرمس ذهاباً إلى ما رواه له المصريون فيما يختص بالآلات ذوات الاوتار الثلاثة مما أدى الى وقوعه فى الخطأ بالنسبة الى الير

ولما كانت الآلة الموسيقية ذات الثلاثة أوتار تضارع فى القوة الآلة الاخرى المتعددة الاوتار وكان مثل ذلك ينطوى على الذكاء والمهارة والحذق لزم أن يعتقد المصريون أن ذلك لا يكون الا فى مقدور إله سيد على الفنون ولذا فان نبأ هذا الاختراع وما شاكله إن هو الا ذريعة يرمز بها الى الهبات العبقرية التى يمنحها الإله لمرووسيه

أما ما كان من أمر العود المصرى فانه مركب من جزئين المشط الطويل المسطح والجسم الأجوف الاهليلجى وهما مصنوعان جميعاً من الخشب ومكسوان بالجلد بحيث يوجد بالسطح العلوى ثقب يمر منها الصوت عادة أما الثلاثة أوتار فهى مشدودة على المشط وملوية حسب العادة على الملاوى أى الآذان التى تماثل الأوتار عدداً . ولا يخفى أنه ليس لهذا العود « كوبرى » تشدد عليه

الاورار لكنها مشدودة على مشطه فى الجانب الاسفل بواسطة قطعة مثلثة الشكل مصنوعة من العاج أو الخشب الغرض منها رفع الاوتار الى الدرجة المرادة واذا تأملنا ملياً فى الرسوم نجد أن بعضها مرفوع على جانب مشطه العلوى بواسطة عارضة عمودية مقامة مباشرة تحت كل من الثقوب المربوطة بها الاوتار وفى ذلك ما ينفى بالغرض المطلوب على حد ما هو حاصل للجانب المائل لعودنا الحاضر ولو كان المشط مستقيماً للزم الالتجاء الى استنباط طريقة أخرى واذا تصفحنا الرسوم لا نجد بها أى دليل على وجوب وجودها فيه ومما هو أدنى القولين من الصواب أن يكون قد أهملها الرسام تعمداً باحلال الشرايات (الازرار) محلها وهي التى وجدناها معلقة به وذلك وفاء بالغرض المطلوب فضلاً عن شيوع استعمالها فى عدة آلات أخرى

وقد لوحظ أن المشط بلغ فى الطول حجم العود مرتين أو ثلاث مرات ويظن أن طوله يبلغ نحو أربعة أقدام وان عرضه يساوى نصف طوله فى القياس أما المضرب الذى تضرب به الأوتار فكان مربوطاً بوتر ومعلقاً بالمشط بالقرب من نقطة اتصاله بيدن العود الذى كان العازفون عليه منتصبين وقوفاً فى أثناء العزف وهو سائع الاستعمال بين الرجال والنساء على السواء وكان بعضهم يرقصون حال نقر الأوتار بالسبابة والابهام دون المضرب ويحملونه فوق الذراع اليمنى وقد وجد المستر واكنس رحمه الله صورة تمثل عازفاً يعزف عليه فى جوقة وهو معلق بعنقه على حد العود الاسباني الحديث

ومما تواطأت عليه الروايات أن لفظة جيتار مشتقة من لفظة سيتارا (أصلها اسباني) وهو اسم آلة قديمة العهد من هذا النوع وإن تكن السيتارا عند اليونان والرومان فى الازمنة الغابرة تكنى بالايير أما العود المصري فإنه يكنى باللوب وهو اسم الآلة المصرية البحت أما لفظة جيتار فهي محرفة وأصلها اليونانى كيتارا ويلوح للباحت عدم وجود أدنى شبه بين النوع الأخير وبين الباريتون الذى ذكره هوراس وغيره من المؤلفين حتى ولو كان على مارواه المحققون محتوي على ثلاثة أوتار فقط بخلاف آثانيوس الذى يدعى أن له أوتاراً عديدة وينسب اختراعه إلى اناكريون ذهاباً إلى ما وصفه به تيوكزوتس من أنه محتوي على نفقات متعددة يعبر عنها باليونانية بلفظة بوليهمنيا كما محتوي على أوتار عديدة أيضاً يعبر عنها باليونانية بلفظة بوليكردون والغالب فى الظن أنه صادر عن اسبوس على حد السيتارا

ثم أنه يوجد فى طيبة آلة اهليلجية الشكل ذات مقبض أسطوانى قد تشبه العود بعض الشبه

لدرجة أنه لا يمكن القطع بها لما أنه لا أثر للملاويها ولا علامة تؤدي إلى معرفة كيفية ربط الأوتار لتقدم العهد بها أما بدنها الخشبي فانه مكسو بالجلد ومشطها يمتد إلى الجانب الأسفل حيث يوجد جزء من وتر مربوط به المضرب وثلاثة ثقوب صغيرة معدة لربط الأوتار يعلوها ثقبان يدلان على وجود « كوبرى » محكم الربط غير أن كل الذى ذكره المرحوم ولكنسن لا يخرج عن حد المظنونات لأنه على ما صرح به لم يستفرغ لضيق وقته كنانة البحث فى ذلك وقد أوضح أنه مدين إلى المستر مادوكس فى الرسم المصحوب

هذا ما أمكن استخلاصه من آثار قدماء المصريين الذين طبقت شهرهم آفاق المعمور أما الأوتار التى استعملوها فى آلاتهم الموسيقية فانها كانت من الجلد وليس من السلك المعدنى ويعزى اكتشافه إلى أقواس النبال التى كانت عدسهم فى الحروب وهو الذى أخرج بوجه الاتفاق صوتاً رناناً موسيقياً على ما ذكره قدماء المؤرخين فلا عجب أن نرى أن العرب الذين اشتهروا بالتفنن فى ضرب الصيد والقص قد اخترعوا آلة ذات وتر واحد أسموها بالربابة التى أعضل على باجانينى السكمانى الطليانى الطائر الصيب أن يتسلط على نغماتها على ما هي عليه من سوء الصنع وضعف التركيب واحتوائها على وتر واحد وقد كانت الربابة أولى الآلات التى استخدمها المنشدون المصريون فى البلاد المصرية وفى شوارع القاهرة وكانوا يصحبون أصواتهم بنغماتها وينشدون عليها أشعارهم . على أن فى رسوم المصريين لا يوجد لها أثر و ليس ثمة دليل يقوم على استخدامهم إياها فى أفراحهم واحتفالاتهم بل كل ما فى الأمر أنها كانت خاصة بالأناشيد وتلاوة الأشعار

أما الناي (المزمار) فانه كان بادیء بدء من البساطة بمكان وكان به ثقوب قليلة لا تتجاوز الأربعة عدداً على ما ذكره هوراس غير أن ديودرس الطيبى أضاف اليه ثقوباً أخرى واحداً منها من الجانب لزوم الفم وغنى بتحسينه تدريجياً فى بيوتيا من أعمال اليونان القديمة التى عاصمتها مدينة طيبة وكان مصوغاً من القصب أولاً لـكنه مع توالى الزمن زيد حجمه وتعددت ثقوبه وصنع من مواد أغلى ثمناً وأجل صوتاً غير أنه من المحال أن يكون للمصريين مثل ما لليونان من أنواع المزمار لأن بورانياس نسب إلى اليونان عدة أنواع منه استخدموها فنهما ما هو خاص بالجنازات ومنها ما هو خاص بالمآدب والاعراس والاحتفالات بخلاف المصريين فانهم اقتصروا على نوع واحد منه فى المآدب وداخل هياكلهم فى أثناء شعائرهم الدينية مع العلم بأن أغلب أنواع المزمار الذى استخدمه اليونان صدر عن البلاد الاسيويه كما يستدل على ذلك بمسمياتها أمثال النوع اللىدى نسبة إلى ليديا والنوع

الفريجي نسبة إلى فريجيا والنوع الكاريانى نسبة إلى كارييا والميزيانى نسبة إلى ميزيا وكلها تقع فى آسيا الصغرى أما النوع الفريجي فقد أدخله إلى اليونان من يدعى اولمبوس تلميذ مرسياس أما كلوناس الذى عاش عدة سنين بعد موت تراندر فانه كان أول من وضع للمزمار القواعد والانغام كما أن صنعه يعزى إلى اردالموس بن فوا- كان بناء على ما ذكره بورايناس

وقد أشار أرسطو بنوع خاص الى احدى القصص المتنوعة الرورية المتصلة بأبولون وعطارد من أبناء جوبيتر عندما ذكر أن الناي من اختراع مينرفا أما القصة التى رواها عنها فانها تشير حلياً الى ما كان لها من استخفاف بالناى الذى يشوه استخدامه الفم ويجر سماعه الشبان الى الاسترسال فى الملاذ والشهوات واذ ذاك حذر استخدامه أنفة واستنكافاً غير أن اليونان فانهم اعتبروه أداة للتسلية على حد سائر الآلات وانصرفوا الى اللهو والخلاعه وركبوا رؤوسهم فى سماعه من غير هدى لاسيما عندما أخذت خمر فوزهم وانتصارهم على الفرس مأخذها فيهم وطووا كسحاً عن تربيته نفوس الشبان عما يعاب متناسين أن مهمة الموسيقى الصحيحة ترمى الى الحب على اتباع سبل الهدى والتمسك بأهداب الفضائل والآداب فضلاً عن تثقيف العقول وترفيه النفوس

ويعزى الى برونوميس الطبي ما أدخل فيه من التحسين وما أضيف اليه من توحيد مقابيل النايات الثلاثة التى انتسبت الى دوريد وليديا وفريجيا ويُحتمل أن يكون الناي المردوج راحعاً الى هذا التوحيد على نحو ما حصل للهارب والدير اللذين بلغا إطاراً تحسيهما مبلغه مع توالى الازمان على كونهما معتبرين فى نظر المصريين مستكملى التركيب ومسوفي الصنع

وقد وقفنا فى مجموعة الرسوم القديمة التى ترجع من ٣ الى ٤ سنة وهى موحودة فى أحد المقابر القديمة خلف الاهرام الكبرى على جوقة موسيقية تتألف من عودين من نوع الهارب ومن ناي ومزمار وعدة آلات متنوعة غيرها تبعاً لعادات الاسرة الثانية عشرة الفرعونية فى عهدها، واذا نظرت الى الشكل المائل أمامك تجد العازفين منتصبين وقوفاً أو جاثين على ركبهم أو جالسين فى الارض وكلهم رجال ليس غير. ومما يزيد أهمية الناي ما عثر عليه بين الخطوط الهيروغليفية من لفظة قبطية تسمية له تُقرأ "Sébi" سيبى، وهو يُمسك بكلا اليدين فى أثناء العزف وبسبب أن ثقوبه مفتوحة من أسفل فان العازف يضطر الى مد ذراعيه تماماً. والمتبادر أنه يندر العثور على شكله بين الرسوم فضلاً عن كونه طويل الحجم وشائع الاستعمال بين الرجال فقط لان المصريين لم يقيموا له وزناً إسوة بسواهم من الامم فى بلاد أخرى لكونه معدوداً آلة للارعاة بدليل أن استخدامه

مقصود على « أركاديا » من اليونان القديمة الآلهة بالرعاة خاصة مع العلم بأن الناي المصرى يختلف قليلا عن الناي الرومانى على كون الناي اليونانى صادراً عن مصر كما تقدم ذكره وهو عبارة عن أنبوب مستقيم لا يتجاوز طوله قدماً ونصف قدم خلو من أى وصلة فى أعلاه تستعمل كبسم للفم ويشترط على النافخ فيه أن يمسكه بكلتا يديه وكثيراً ما يوجد أصغر منه حجماً وقد ثبت أن عثر المسترولكنسن على واحد من نوعه طوله تسعة قراريط فقط . ومن الجائز أن صغر حجمه ناشئ عن وجود كسر فى القصبة الموصولة به ، أما النايات التى فى متحف ليدن فان أقيستها تتراوح بين سبعة وبين خمسة عشر قيراطاً فضلاً عن أن ببعضها ثلاثة ثقوب أو أربعة على حد سائر الأربعة عشر نايًا المحفوظة فى متحف ليدن وهى مصنوعة من القصب العادى وبعضها مجهز ببسم صغير مصنوع من نفس المواد الرخيصة الثمن المصنوع منها الناي المعتاد أو من كثيف قش الشعير والمبسم موج فى فراغه ومضغوط عليه من أعلاه بحيث ينتهى الى ثقب رفيع مهياً لقبول النفس . ولايبعد أن يكون الناي البسيط من اختراع أوزيريس لاحتوائه على أكثر مما نظن من النغمات المتنوعة على ما صرح به المستر بولوكس غير أن الملتبس فى هذا الأمر عدم معرفة النوع الذى استعمله المصريون والذى يقال له « جيجلاروس » وهو ناي صغير الحجم مالم يكن المراد ببيانه أحد الأنواع المصنوعة من القصب السابق الالماع إليها .

وقد ذكر الأستاذ روزيلينى فى كتابه النفيس تحت عنوان « عادات قدماء المصريين » أن هذا النوع يتألف من عدة قطع منفصلة وهو أشبه بالناي المصرى . ومما يزيد الأمر اشكالا وإبهاماً ما يوجد فى سكله من الجانب العلوى من التباين والتناقض ولو كان به خمسة ثقوب على وجه التحقيق واليك الملاحظات التى أبداها المستر وليم شابل على الناي المصرى مدفوعاً بحج الاستطلاع الى البحث عن الحقيقة قال « بأن المصريين جرياً على عاداتهم المتبعة يوم نشأت أول أسرة فى المملكة الفرعونية اعتادوا وضع آلة موسيقية كالناى بجانب جثمان الميت مصحوبة بقطعة طويلة من قش الشعير وطريقة استعماله تماثل تماماً طريقة ناي الرعاة الذين اعتنقوا استخدامه فى تلك العصور بسبب عدم ممارستهم فن الموسيقى ما خلا خلفاءهم المفتنين ومن فى منزلتهم فانهم خبروا سرها أيام أقاموا فى المدن وحظوا فيها بقسط من الترية والتمدن وفى أحد النايات بالمتحف البريطانى يوجد قطعة من القش لا تحول دون استخدامه كما يوجد أيضاً قطعة أخرى أشبه بالاولى فى داخل أحد النايات التى فى متحف العاديات المصرية فى تورين . وقد رؤيت قطع كاملة من القش فى متحف

ليدن وفى المتحف البريطانى بين مجموعة «صوت» التى يقال لها بالانكليزية Salt Collection ولا جرم أن السبب فى ذلك يرجع الى عقائد المصريين فى تقمص الارواح "Transmigration of souls" التى تعود الى الاتصال بالمادة وتتجسد فى مخلوقات جديدة وكل روح تتحسد من حديد فى مخلوق تعتبر فخراً لصاحبها الأول باعتبار أنه قضى حياة راضية مرضية وحافلة بجلائل الاعمال وعنواناً على انتصاره على الناي الذى نفخ فيه خصيصاً لمنع العصفور أو الهيمه من استخدامه والا فانه بدونه لا يغنى عنه فيلاً

ويُستنتج من بحث هذه النيات أن المصريين الاوائل حذقوا فى تعلم الموسيقى الجميلة المفيدة وخبروا أصول مزمار القرب المعروف بالانكليزية بـ "Bagpipe drone" وأصول نوع قديم من المزامير الانكليزية يسمى بالـ "Old English Recorder" الذى أتى على ذكره شكسبير فى رواية «هملت» وفى الرواية المسماة «الحلم فى إحدى ليالى منتصف الصيف» وبالانكليزية

"Amidssummer night's Dream"

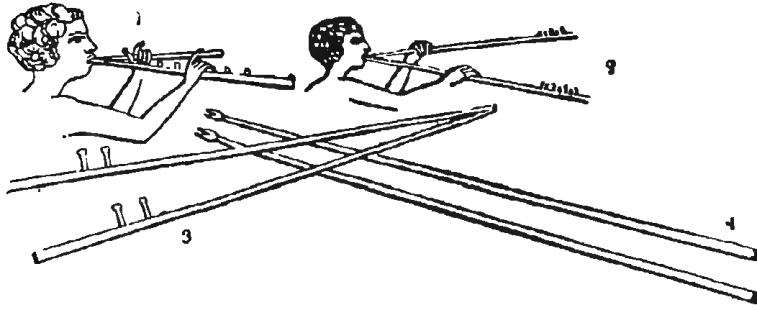
وقد عزفوا على ديوان النغمات الخمس المعروف بالـ "Pentaphonic" أو بالسلم الاسكتلندى "Scotch Scale" وكذلك سلم أنصاف المقام المعبر عنه بالانكليزية أيضاً باللفظتين الآتيتين "Diatonic Scale"

ومن خصائص أحد النيات التى توجد بين معروضات تورين انه لا يؤدى صوتاً ما الا اذا أولجت فيه قطعة من القش على بعد ثلاثة قراريط ولا يمكن أن يتوصل الى النفخ فيه فى أى وقت من الأوقات اذا مسب الشفاه قطعة القش ، تلك سنة مزمار القرب أما المزامير الانكليزية القديمة فانه معروض فى المتحف البريطانى ؛ ويعد من النيات الثلاثية التى يصدر عنها أعلى صوب (السيرانو) ويبلغ طوله عشرة قراريط وثن قيراط ويحتوى على أربعة ثقوب مهيئة لتأدية النغمات الموسيقية فضلاً عن فتحيتين مستديرتين تقابل الواحدة منهما الأخرى على بعد قيراط من طرف الميسم

أما الثانى المزدوج فانه مركب من نايتين يعزف عليهما افرادياً يبدن متقابلتين وله ميسم واحد صالح للنفخ لسكالا نايتين معاً وهو شائع الاستعمال لدى اليونان وشعوب أخرى وقد اقتبس فى طريقة استخدامه على الكيفية المشار اليها تسمية أحدهما بالناى الأيمن والآخر بالناى الأيسر اللذين يقال لهما عند الرومان "The tibia dextra and sinistra" أما الناي الاول فهو يحتوى على ثقوب أكثر من الناي الثانى ؛ وإذ ذاك يعطى صوتاً قوياً حاداً بخلاف الثانى الذى بسبب قلة ثقوبه لا يعطى الا

صوتاً منخفضاً يصلح للقرار « الباص » وقد أطلق اليونان على الناي المزدوج اسم « اولوس » Aulos وعلى الناي المفرد اسم « مونولوس » Monaulos ، ومن لفظة (اولوس) اشتقت لفظة (اوليتيس) Aulètes أى أوليت Aulète وهو الاسم الذى لُقِّب به ابولوماى الثانى ملك مصر ايماء الى حذقه النفخ فى الناي

معلوم انه يوجد بين رسوم هر كولا نوم بعض نايات مزدوجة مثبتة فيها فى الناحية العلوية فى كل انبوب منها نحو أطرافها أوتار صغيرة لا يدري ما الفائدة منها ؛ ويرى وتدان فى البعض الآخر منها فى الناحيتين وخمسة أوتاد فى الناي الأيسر وسبعة فى الناي الأيمن وفى غيرها خمسة فى الأخير ولا شئ



شكل ١٥ — نايات مزدوجة ذات أوتاد صغيرة

بنة فى الاول الذى هو أصغر منه حجماً فى مسطحه وثخائنه مع العلم بأنه لا يوجد ما يماثل ذلك فى صمن رسوم قدماء المصريين والناى المزدوج مصنوع كالناى المفرد من القصب ومن خشب البقس ونحوه مما له صوت رنان ومن قرن الحيوان وعظام النسر والعاج والحديد والفضة ولم يكن استخدامه مقتصوراً على الحفلات الرسمية فحسب بل كان يعرف عليه فى المآدب والأعراس ومجامع الأتس عند



شكل ١٦ — صورة للرائصات فى اثناء نفخن فى الناي

المصريين واليونان على السواء ، وكان من عادات النساء أن يرقصن على صوته فى أثناء العمل فى وسط الحفلات ؛ انظر شكل ١٥ ويتحصل من إدمان تمثيل الناي المزدوج للناظرين بين رسوم طيبة ان المصريين فضلوه على الناي المفرد غير انه يقصر عن باع الباحث تمام الوقوف على ماله من نغم ، ومن البديهي أن تكون نغماته مطربة لما يعطيه فى وقت واحد من صوتين عظيمين وهما (التينور والباص) وقد لوحظ ان المصريين المحدثين عمدوا الى محاكاته بأن صنعوا الزمارة والناى المزدوج فأعضل عليهم الاتيان بمثله وذهب مجهودهم أدراج الرياح بسبب سوء الصنع وضخامة التركيب وقبح الصوت مما

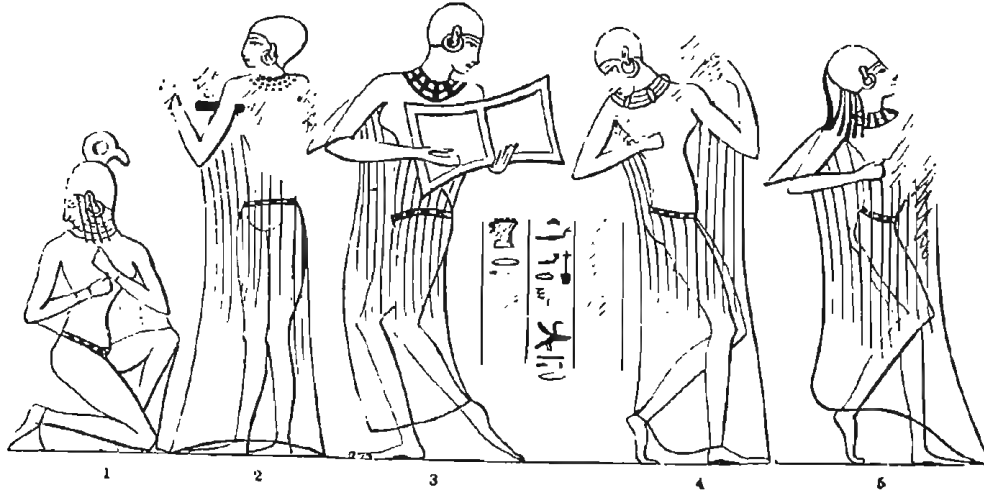
جعله مبعثاً للسخرية والاحتقار وغير قابل للاستعمال بين الطبقات الراقية من الشعب واقتصرت النفخ فيه بين ظهرانى القرويين وفى ميادين السباق للنوق والجمال

وقد روى لوسيان الكاتب اليونانى من أهل القرن الحادى عشر عن عازف على الناي يقال له هرمونيدس ، القصة الآتية وهى تتلخص فى انه ما كاد ينفخ فيه نعمة الصولو بجهد جاهد فى أثناء حفلات الألعاب الأولمبية حتى لفظ فيه نفسه الأخير وسقط جثة هامدة

وقد خلط قدماء المؤرخين فى صفة الناي الذى لفظ فيه هرمونيدس ما يسمى النفس الأخير ، هو الناي المزدوج أم نوع آخر من النايات التى معها ما يسمى « كلارنيت » ومنها الناي الشبيه بمسمه بالجرس الذى يقال له بالانكليزية Bell mouthed pipe الذى يختلف عن الفستولا *Fistula* المستقيمة الشكل والذى يدخل فى ضمن النايات التى يطلق عليها اسم « أولوس » أو « تيبيا »

أما الكلارنيت فلا أثر لها فى الرسوم المصرية يثبت ابرارها الى حيز العمل ، وقد يظن ان المصريين المحدثين اقتبسوا مزاميرهم من بين الانواع التى جلبها معهم الرومان أو غيرهم ممن وقعت البلاد المصرية فى قبضتهم بعد عصر أمسيس وكذلك النايات الطويلة والقصيرة التى يقال لها بالانكليزية Pan-pipes (المبسوطة تشبهاً بالمقالة أو كفة الميزان) فلم يمكن العثور على أى شكل لها بين أشكال الآثار القديمة للموسيقى الماثلة على جدران المقابر ، ولا يخفى أن اليهود استعملوا نوعاً منها اطلقوا عليه بالعبرية اسم آواجاب وهو يعد من أقدم النايات عهداً فى الكتاب المقدس ويرجع تاريخه الى عهد نوح عليه السلام

أما الدف - فانه كان معدوداً بين الآلات المحترمة وهو قابل للاستخدام فى الحالتين الدينية والمدنية على السواء وينقسم إلى ثلاثة أنواع - النوع الأول المستدير والثانى المربع أو المستطيل والثالث المركب من مربعين يفصلهما قاطع فى الوسط (انظر الشكل ١٧) وهذه الأنواع تختلف أصواتها باختلاف أشكالها - وهو يقرع باليد مصحبا بالآت أخرى كالهارب والدير وما اليهما ويقرعه النساء فى الغالب ويرقصن على صوته وحده ، وقد استخدمه الاسرائيليون قبل أن يهزحوا فلسطين بدليل أن لابان سماه بالعبرية تاف مما اشتقت منه لفظة دف (ولو كانت محرفة) والدف والطار كلاهما واحد ومما يصعب على الباحث معرفته ما إذا كان الرق المصرى القديم محتويًا على قطع معدنية متدليه وعالقة بكفافه الخشبي المستدير على نحو الرق الحديث لكون اشكاله الممثل بها بين الرسوم التى فى مقابر طيبة مطموسة وغير واضحة غير أنه لا يوجد اختلاف بينهما فى كيفية الاستعمال وإذا نظرنا



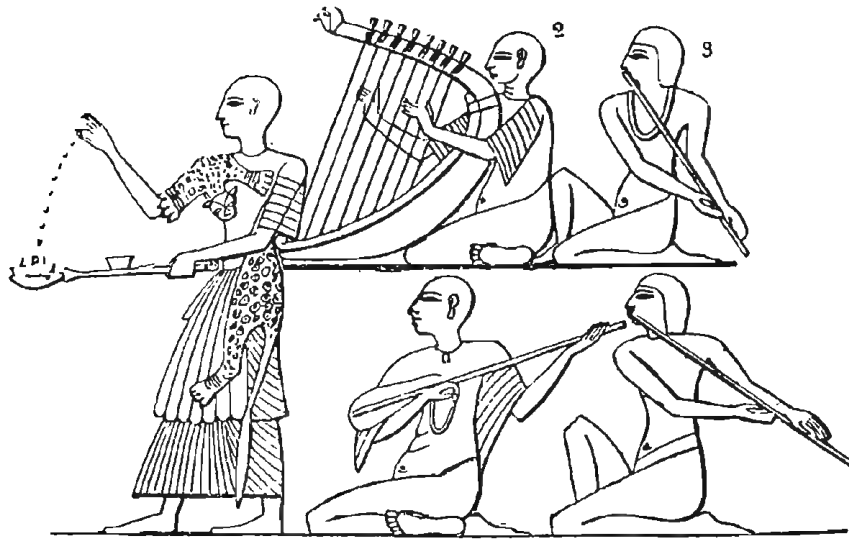
شكل ١٧ — مناظر مختلفة للراقصين . والخط الهيروغليفي يشير الى جزء من الاغنية (طيبة)

في الرسوم إلى يمثل به الأول من الرفع فوق الرأس والتحرّيك بعد قرعه باليد بقصد إعطاء الضجيج اللازم أيقنا أن له مثل ماهو عالق بالرق الحديث من القطع المعدنية ذات الضجيج ويستنتج من صور هر كولا نوم ان الرق اليوناني الذي اختصت به النساء لا يخلو من جلاجل معدنية متدلية حول إطاره المستدير واستعماله خاص بالأعياد الرسمية التي أقامها اليونان احتفاء بياكوس إله الخمر وسبيل ابنة السماء والالهة الارض

ومما تنبغى مراعاته أن لا يُنسى فضل أنا كرسيس الفيلسوف اليوناني الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد - على الرق ما روى عنه زوراً وبهتاناً من أن موته مُسبب عن احتقار مواطنيه له حينما أدخل الرق في حي سيتي عقب أوبته من بلاد اليونان ومما يؤيده شاهدا العقل والنقل أن موته نشأ عن محاولته ادخال الاصلاح وسن القوانين لبلاده طبقاً لقواعد آثينا .

ولا بأس أن يذكر النفير والطبل والصولجان في جنب الآلات المقدسة مثل الهارب والدير والناي المفرد والمزدوج والرق والصنوج حتى العود (الجيتار) وأن تكن غير بالغة مبلغها من التعظيم في أثناء الاحتفالات الدينية داخل الهيكل وكانت تستعمل عامة في الأحوال العسكرية ولا يغرب عن البال أن للدف *sistrum* المقام الأول بين الآلات المقدسة في الهيكل وهو خاص بعبادة ايزيس وأن يكن الهارب والدير والطار المعتاد قد رخص غالباً بدخولها الهيكل في أثناء الخدمة الدينية واحتفاء بآثور نبأ على ما هو ماثل على إفريز دندرة من إلهتين تعزفان على الهارب والطار كما أنه روى أحد الالهة يقرع الطار في ناحية هرمونثيس وكان من عادة الكهنة أن يحملوا شعاراً رمزياً مقدساً في

مقدمة العازفين والعازفات حين دخولهم الهيكل أنظر (شكل ١٧) احتفالاً بأعيادهم العظيمة على أصوات الناي وغيره على أب طقوس الآلهة المصريين كانت تبيح دخول الهارب والناى وغناء المغنين داخل الهياكل ما خلا طقوس اوريريس في مدينة ايدوس التي منعت ذلك منعاً باتاً



شكل ١٨ — موسيقون مقدسون بتقديم كاهن يبخر بمبخرة

وقد أبحاث الموسيقى في ببسط أو ببسطس المعروفة بتل بسطه الآن (مدينة قديمة على ضفاف بحر مويس تقريباً بجوار مدينة الزقازيق عاصمة مديرية الشرقية) احتفاءً بعيد الآلهة ديانا أو (بسط) على حد ما حدث في أعياد ومناسبات أخرى

ممثلة وقد ذكر هردوطس أن الناي والصنوج المعروفة بال « كروتالا » كان يعزف عليهما عدة من الموسيقيين الذين وقفوا أنفسهم على خدمة الآلهة المشار إليها حال انحدارهم من ضفاف النيل إلى جهة ببسط حيث شيد هيكلاً فخماً لها وأن النافخ في الناي كان في أثناء الاحتفال بعيد باكوس في مقدمة المطربين الذين كانوا يصحبونه في الغناء والابتهاال بأعلى أصواتهم وزاد على ذلك قائلاً ان ما تعرضه لنا الرسوم من تمثيل موسيقياً مقدساً قائماً بخدمة الملك آمون وممسكا الناي بكلمات يديه ومن وجود صنوج بين أكفان امرأة مدفونة رمزاً إلى أنها من مطربات آمون ملك طيبة هو دليل قاطع على صحة هذه الاعتبارات المبنية على التحقيقات التاريخية

واذا تفقدنا أنواع الصاجات المسماة « كروتالا » وجدنا أنها مصنوعة من خشب مجوف على شكل الاصداف بما يشبه الآلة التي نستخدمها لتخويف الطيرة المسماة بالانكايزية « clappers » وقد أطلق على الصنوج (cymbals) اسم « كرمبالا » وقد ذكر بوزانياس أن طيور ستمفالوس المرسومة في قبور اتروسكان التي عاشت من لحوم البشر لى أبعد من أن يروها ضجيج الصاجات وهي لا تتوجس خوفاً إلا من نبال هرقل التي إذا أصابتها مزقتها تمزيقاً، أما بيزانور الكروسي فقد دحض

حجته مقررًا أنها تخوفت منها وطارت . على أن الصاجات المصرية فهي عبارة عن قطع مجوفة من العاج أو من الخشب تنتهي مرة برأس إنسان ومرة أخرى بشكل يد وهي عادة مسطحة قليلًا أو مثقوبة من أطرافها بثقوب لإمرار حبل من ليف النحل بها بقصد ربطها معًا بحيث أنها إذا هزّت هزًّا عنيفًا تعطي أصواتًا كثيفة ومخيفة وهي تختلف عن الصاجات اليونانية اختلافًا كليًا على ما هو ماثل في الرسوم للآلاني وتشبه أشكال الاجراس ومصنوعة من النحاس وهي أكثر ملاءمة من الصاجات المصرية لطرد العصافير .

أما الهارب فإنها كانت موضع الاحترام بين سائر الآلات في أثناء عبادات الآلهة على ما أيده استرابون وسهدب بصحته الخطوط الهيروغليفية التي أتت على ذكر الموسيقيين المختصين بخدمة آمون وغيره من الآلهة غير مرة وأشارت الى الذين كانوا يعزفون عليها وعلى آلتين أخريين من نوعها في حضرة الآلهة أو بعلامات مميزة فوق رؤوسهم الماثلة في الرسوم وقد كان الموسيقيون المختصون بالخدمة الدينية للآلهة معدودين في مقام الكهنة الذين لم يعنوا بدراسة الموسيقى على نحو الموسيقيين الذين سماهم استرابون « الهيور بستالتيسا » أى المرتلين المقدسين

أما اليهود فإنهم كانوا يقيمون احتفالاتهم على أصوات الموسيقى على حد ما صنع المصريون في أثناء عباداتهم لآلهتهم وحسبك ما جاء في صموئيل الثاني (الاصحاح السادس والعدد الخامس) (وكان أخيو يسير أمام التابوت وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالعيدان وبالرباب وبالدفوف وبالجنوق وبالصنوج) وما بلغه داود عليه السلام من الخلق في العزف على القيثارة واكتشافه على آلات أخرى فضلًا عن ابنة مريم النبية أخت هرون كاتب تنقير الدف في أثناء غنائها التسيحة على البحر الاحمر المسماة بالعبرية « شرات هيام » أى تسيحة البحر المقدم ذكرها كما في الخروج اصحاح ١٥ عدد ٢٠ في الجزء الاول لهذا الكتاب (انظر تمثال النبي موسى المقام في الكنيسة بفلورنسا الذي نحتته ميكالانج الشهير بأزميله وقد نفخ فيه روحًا وحياة بما أوحى اليه عبقرته)

« ثم أخذت مريم النبية أخت هرون الدف في يدها وخرجت النساء وراءها بدفوف ورقص فجاءت بهن مريم « سبحوا الرب لأنه قد تعظم بالمجد . الفرس وراكبه طرحهما في البحر » وقد عهد الى كل من آساف وهيمان ويديثون في ترأس الموسيقى لتابوت العهد في عهد داود والهيكلي في عصر

سليمان بدليل ما أشير به اليه في أخبار الأيام الأول ١٥ - ١٦ « وأمر داود ورؤساء اللاويين أن يوقفوا اخوتهم المغنين بألات غناء وبعيدان ورباب وصوج مُسمعين برفع الصوت بفرح »



وكان لآساف أربعة
أولاد وليديثون ستة ولهيان
أربعة عشر ترأسوا عقب آبائهم
وحسب عددهم أربع وعشرين
جوقة موسيقية كانت تتناوب
العمل في داخل الهيكل وكما
أقيمت حفلات رسمية يريد
عدد العارفين فيها وكان من
عادتهم الاحاطة بالمذبح حينما
يرفع المحتفلون الآتون من كل
أوب هداياهم ومحرقاتهم وكان
يعزف جلوساً في الوسط المغنون
من أسرة كوهات وفي الجانب
الايسر من أسرة مراري وفي
الأيمن من أسرة جرشوم

فقلبي عندكم أبداً مقيم
لذا طاب المعاينة الكليم
(ابن حزم)

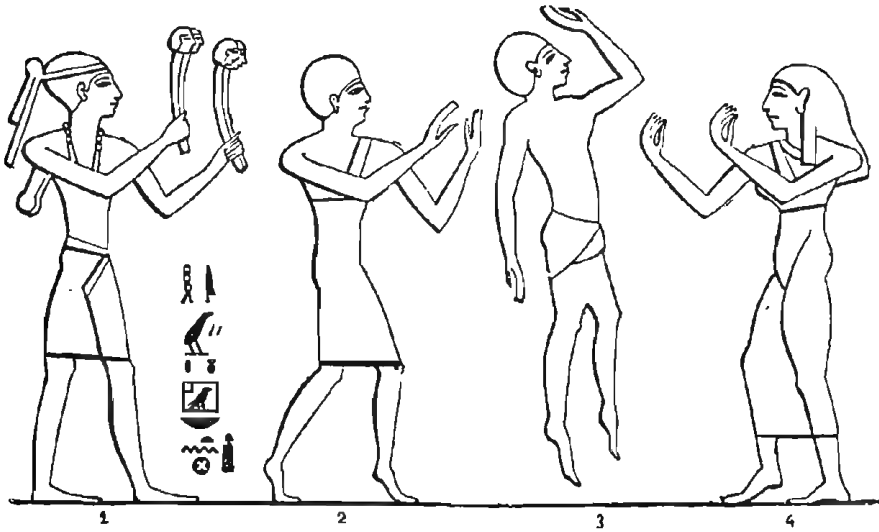
لئن أصبحت مرتحلاً بجسمي
ولكن للعيان لطيف معنى

وقد كان مباحاً للنساء
العزف في داخل الهيكل وكان
بنات اللاويين يقمن به خير

قيام وكان لهيان ثلاث بنات اشتهرن بطول الباع فيه فضلاً عن ان جوقة مكونة من شابات عهد
اليها في ترتيل المزمور التاسع لبنايا إمام المغنين على موب الابن هذا المزمور لداود « احمل الرب بكل
قلبي أحدث بجميع عجائبك افرح وابتهج بك أرم لاسمك ايها العلي »

ويستخلص مما ذكره عزرا ان عدد الذين رجعوا من الاسر بلغ مئتين من المطربين ومن
المطربات وان ذكريا وعوزيال وشميراموب ترأسوا الجوقة الموسيقية السابقة التي تألفت من النساء.

« بدليل ما جاء بالمزمور الثامن والستين عدد ٣٥ من قدام المغنون من وراء ضاربو الأوتار في الوسط فتيات ضاربات الدفوف » وهناك تفاصيل طويلة في الاعمال الدينية التي نيطت بالنساء وقد كان مهن كثيرات من بنات الكهنة ومن الاسر الكريمة على حد قدماء المصريين الذين خصوا بنات الملوك والكهنة بخدمة الكهنوت إلا أن هرودطس قرر أولاً ان الكهنوت لم يكن مباحاً للنساء في مصر إلا للرجال الذين اختصوا ايضاً بتقريب الضحايا وذبحها ورفع الهدايا والمحرقات وما شاكل ذلك ثم عاد فناقض نفسه أخيراً وقال بان بعضهن دخلن الى مذبح جو يتر إله طيبة لاداء الخدمة الدينية وبأن اثنتين مهن القتا عصا الاغتراب الى بلاد اليونان وليبيا حيث بيعتا قهراً وقد عمدتا هناك الى نشر التعاليم الدينية بما أوتيتا من خبرة ودراية وقد كان من الصعب معرفة اسماء الوظائف ودرجاتها التي أختصن بالاضطلاع بها لكن الرسوم التي لا تترك مجالاً للشك تدل بتمثيلهن بها على ان انخرطن في سلكها وقع موقعاً جليلاً ليس في نفوس بنات الكهنة فحسب بل في نفوس بنات الملوك ايضاً. ومما يستغرب من امرهن أنهم اذا أقيمت حفلة دينية يتقدمن نحو المذبح مع الكهنة حاملات الطار المقدس



حالة ككون الملكة

أو الاميرة حاضرة وفي

الغالب مع الملك عندما

يرفع للإله تقدمته أو

سكره وممسكة بيدها

طاراً أو طارين (انظر

شكل ١٩).

ومما توصل

(شكل ١٩ — ١ رجل يضرب صولجاناً اسطوانية و٢ و٣ اشخاص يرقصون)

والخط الهرودوطيني يشير الى خادمة آثور وهي امرأة من هليوبوليس او تننيريس

المؤرخون الى معرفته

على وجه يمكن الجزم

به فيما يتعلق بالوظائف ان النساء شغلن في مدة سلطة الكهنة لعهد الأسرتين الرابعة والسادسة

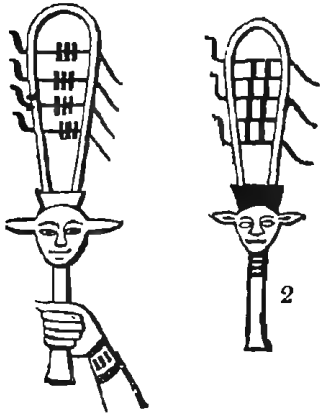
الوظيفة الآتية « نتر هنب » أي نبية التي شاعت في عهدي الإلهتين نيت وآثور وبعد ذلك

حرمن الخدمة الكهنوتية بته وأطلق على الملكة إسم « نتر هيميت » اعني الزوجة السماوية أو

« نتر توت » العاملة السماوية لآمن ويظن ان مثل هذه الوظيفة كانت شرفية بحت وقد تقرر مما

أبائته لنا الخطوط الهرغليفية منذ أول عهد الاسرة الثامنة عشرة إن امرأة لابسة جلباباً كانت تضرب الطار بصحبة مغنين اختصوا بعبادة الالهة عامة « وآمن را » فى طيبة خاصة أما الوظائف العالمية فقد اختصت بها النساء

وقد ارتأى آخرون ان الطار (انظر شكل ٢٠) كان الغرض منه القاء الرعب فى قلب « تيفو »



الروح الشيطاني الشرير وذهب بلوطرخس الى انه يوجد على سطحه المحدودب شكل قطعة وجهها بشرى ووجه ايزيس من أسفل تحت الأوتار المتحركة وفى الجهة المقابلة وجه نفثيس أما المقاطع التى أوما إليها فالذى يترجح ان يكون عددها ثلاثة عادة أو أربعة نادراً عُلّق بكل واحد منها ثلاثة أو أربعة خواتم من المعدن بحيث اذا هزت مع المقاطع المتحركة أحدثت ضجيجاً قوياً و يبلغ سمكه من ثمانية الى ستة عشر او ثمانية عشر قيراطاً وهو

مصنوع من الصُّفْر أو النحاس ويتخلله للزينة بعض قطع من الفضة (شكل ٢٠ — ١ طار ذو اربعة مقاطع ٢ طار شكله غير عادى (طيبة) أو الذهب أو من غيرهما مركبة به - ويشترط عند ارادة استخدامه

ان يمسك على شكل عمودى ويهز على ما تقدم من بيان فتتحرك الخواتم فوق المقاطع ينة و يسرة ومعلوم ان الغرض من كل ذلك محاكاة الافاعي

والاغاني والتصفيق بالأيدى من الامور المعروفة من عهد بعيد وقد ورد ذكرها فى كلام غير واحد من علماء المتقدمين مثل هردوطس على الموسيقى المقدسة . وقد قال استناداً الى ما رؤى رأى العين أب المصريين فى أثناء الاحتفال بعيد بيستس غنوا وصفقوا بأيديهم على أصواب الناي والصاجاب وقد اتبع اليهود هذه الطريقة كما فعل من أتى بعدهم من المسلمين الساكنين فى مصر الآن . وقد عُثِر على نوع من الآلات بين الضحايا المقرّبة الى إيزيس الماثلة صورها بين معروضات هر كولانوم مصحوباً بعدة دفوف وهو يتألف من قضيب به مجموعة كُور متحركة مرتصة على شكل دائرة يهزه رجل يميناه ويحرك يسراه سلسلة ذات أربع حلقات فتعطى صوتاً رناناً مماثلاً له وأول آلة بلغت حد الاتقان فى الفن بين عاديّات العصور القديمة الدف الذى وجده المستر برتون فى طيبة وجلبه الى المتحف البريطانى وشكله الجميل ينم على إنه مصرى صرف وكذلك يوجد فيه دفان آخران وهما فى حرز حريز ويرجع تاريخهما الى أقدم عهد ، ودف رابع حديث العهد وكل هذه

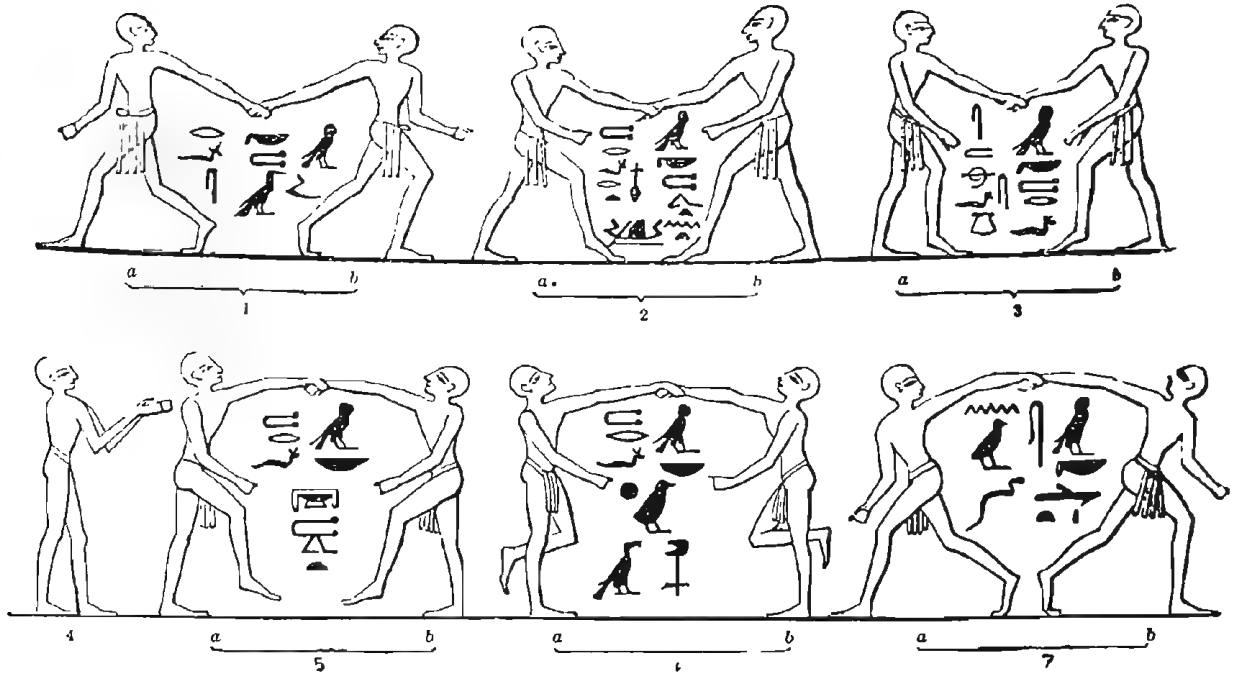
الدفوف يتخللها أربعة مقاطع وحجمها من أصغر ما رآته العين بخلاف الدف الذي جلبه المستربرتون فان طوله قدم وأربعة قراريط ونصف ويتخلله ثلاثة مقاطع متحركة لم يُعثر لها على أثر اليوم ويمثل به من جهة الأعلى صورة الالهة بيبستس والنسر المقدس وبعض رموز أخرى وفي جهة الأسفل شكل امرأة تمسك بكلا يديها دفًا من الدفوف المشار إليها ومما يستغرب أن يعلو كل مقبض مستدير من مقابضها وجه مزدوج لآثور وعلى رأسه تاج على شكل صِل يعلوه شكل قطة وهو مصنوع من الصُفر ومقبضه مجوّف يغشو منتهاه غطاء متحرك .

أما الدفوف التي في برلين فان مقاس واحد منها ثمانية قراريط طولاً على أن للاول منها أربعة مقاطع وفي جهة الأعلى المستديرة يرى شكل قطة يحيط برأسها قرص الشمس والثاني ثلاثة فقط . ويتكوّن مقبضه من شكل ينسب الى تيفو يغشوه عدة رؤس لآثور وفي قمته قرون ور يش الالهة نفسها وكلاهما خلو من الحلقات ويأيهما دف رديء الصنع له ثلاث حلقات فوق مقطعه الوحيد مما يضاهي ما هو مائل في الرسوم من الدفوف وان اختلف بينهما عدد المقاطع

أما الآلة التي استخدمها اليونان في أثناء الاحتفالات التي يرفعون فيها تقادهم وضحاياهم على ما ذكره اثناسيوس التي يسمونها « بالشنوك » فهي على ما قيل تمت الى مصر القديمة بنسب مع أن شكلها لم يكن مائلاً بين الرسوم القديمة وهي عبارة عن نفير مستدير الشكل والمعروف عنه إنه من اختراع أوزيريس . على أن للرقص أنواعاً متعددة وضروباً مختلفة يقوم بعرض حركاتها الراقصون رجالاً كانوا أو نساء وفقاً لحركاتهن الخالابة بدليل ما جاء بصُور عدة في مقابر طيبة القديمة لعهد أمينوفيس الثاني وذلك سنة ١٤٥٠ قبل الميلاد

وكان من عوائد الراقصين أن يثبوا وثبات من فوق الارض دلالة على غلبة نشوة الطرب عليهم (انظر شكل ٢١)

ومعلوم أن الموسيقى في المراقص كانت في نهاية الغاية من البساطة ومقصورة على صولجانات تضربها امرأة بأصابعها تمثيلاً مع النغم عوض الصاجات أو الصنوج ويختلف الرقص باختلاف الامكنة وتباين الدرجات مثال ذلك أن الرقص في بيت أحد الكهنة يختلف عن مثله في بيت أحد القرويين خشني الطباع وفي مجامع الطبقات الوضيعة غير المتعلمة بالمدن ومن أميل المصريين الى الرقص الفقراء الذين يحترفونه طلباً للتكسب ما خلا الاغنياء فانهم أرفع من أن يتخذونه حرفة لهم ولم يرتاحوا له الا في مجامع خاصة ومناسبات جديده .



(شكل ٢١ — رسوم تمثل الرقص في الوجهين القبلي والبحري مصر)

ولا حاجة الى وصف ولوع اليونان به فانه يحتم على نساءهم أن يرقصن في الغالب ترحيباً بالاصدقاء ومؤانسة للضيوف لما أنه بنوع عام يعتبر واسطة لترفيه النفوس ورياضة شريفة الغرض منها إعمال عضلات الجسم لتقويتها وفناً من فنون الحضارة التي لا يستغنى عنها الانسان على وجه المعمور بخلاف الرومان الذين لم يحفلوا به وعدوه مسقطه لهم من العيون اذا اندمجوا في سلكه على حد ما ذكره شيشرون من أن الرجل الحصيف العقدة اذا رقص منفرداً أو مع جماعة ولو كانت راقية يعد طائشاً هاتكاً ستر الحشمة وخارجاً عن الاتزان الى السخرية

على أن الرومان ولو اعتبروه مبعثاً للتهتك وفساد الأخلاق ومنشاء للشر والاسترسال الى الانغماس في المذوذات فان نساءهم عزفن على الآلات ورقصن في تلك الايام مصداقاً لما قرره سالوسب المؤرخ الروماني (٨٦ - ٣٤ قبل الميلاد) حيث قال عن سمبرونيا ما يأتي بنصه

“ Sempronia psalere saltare elegantius quam probae necesse est

وايكم معناه معرباً: « حتى النساء الرومانيات فانهن غنن ورقصن في ذلك الزمان » بيد أنا لا بد أن نقول أن اليونان لا يستحقون أن يتهموا بالمغلاة في الرقص الخليع والبعد عن مذهب أهل الكمال فهم بريئون مما تجنى بعض المؤرخين عليهم بدليل ما رواه هردوطس من أن هبوكليدس الآثيني الذي كانت تثني به الخناصر في النبيل والكمال في مجالس شرفاء اليونان بصفته زوجاً لابنة

كليستونوس ملك أرجوس حينما تمادى فى الرقص الخليع نبذ نبذ النواة وأصبح لديهم أحقر من قراضة الجلم غير أن اليونانيين ولعوا به وتمادوا فيه الى حد الخلاعة وسوء الأدب فأطلق اسمه على حركاتهم المماثلة لحركات الرقصات فى الشرق المعروفة بالعالم «

وكان اليونانيون (المهاجرون من اليونان الى يونيا - بلد من آسيا الصغرى بين أخوار أزمير ومنديليا -) ولعين إلى أبعد مدى بالرقص الخليع وكانوا مضرب الأمثال فى الهزل والمجون على أن ما تنبغي مراءته فى فن الرقص أن يكون محتشماً ولا يقع على حركاته ظل للريبة لاعتباره فناً شريفاً خاصاً بالآلهة أنفسهم بدليل أن جوبيتر أبا الآلهة والشعب كان يرقص فى وسط الآلهة الأخرى رقصاً بالغاً حد الأدب دون أن يرمى بوصم كما هو ثابت فى الرسوم وقد حذر بعض الراقصين المهتمكين من إتيان الخزيات من الحركات والأغاني الفاحشة الفتانة التى تكون من أعون الذرائع على استهواء أفئدة الشبان ورأت السلطات من أوجب الأمور أن يناط برؤساء الجوقات ويوكل اليهم مراقبة كل مستهتر من المحترفين يلج فى غوايته وكبح جهاح كل مهتك يقدم على التفنن فى ضروب التجديد الفائل ما لم يتمثل فى حركاته أو غنائه الفضيلة والآداب ويتبين العفاف والاتزان معلوم أنهم كانوا يرقصون فى مجامع الأغنياء على أصوات العود والقيثارة والناى وغيرها من الآلات وفى الشوارع والأسواق على أصوات الطبل ولرقصهم حركات أشبه برقص السماع الذى أنشأه المرحوم ابو خليل القباني وبما يسميه الغربيون " ballet " (باليه)

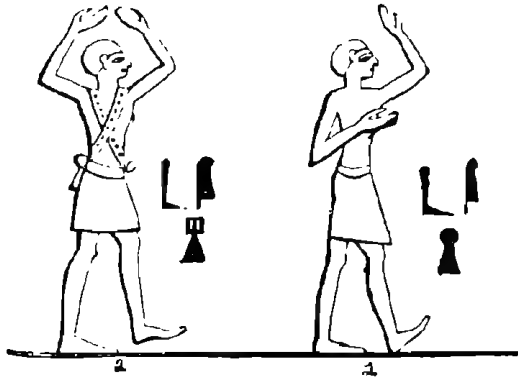
وكذلك يوجد لهم نوع آخر يرجع إلى ٣٥٠ سنة ونيف وهو عبارة عن دوران الشخص والالتفاف على قدم واحدة حول نفسه يسمى " pirouette " كما هو ظاهر فى الشكل أمامك أما لباس الراقصات فهو من الخز الناعم الشفاف بحيث ترى أعضائهن من تحته فى أثناء الحركات وبما يحسن إirاده هنا ما تتمثل به شاعر فيما يناسب المقام

حسان التثنى ينقش الوشي مثله إذا مسن فى أجسامهن النواعم

وقد يتفق لمن أن يرخين تارة لباسهن ليسترسل إلى آخر الساقين ويلصقنه طوراً بخصورهن متنطقات بأحزمة ضيقة مزينة بأبهج الألوان والأغرب من ذلك ما نراه فى الرسوم من انهن يرقصن عاريات أمام الرجال فهل هن كذلك وهل وافق الكهنة على الإباحة لمن بهذه المنكرات ؟ . غير اننا لا ندرى ما إذا كانت الخطوط التى مثلت بها ملابسهن قد محيت لتقادم العهد بها ومن المستغرب

أن يبيع الشعب المصرى البالغ من الحضارة والرقى أسى الدرجات للرسامين أن يمثلوا فى صورهم راقصات عاريات بمرأى من جميع الرجال

وقد دلت الرسوم على أن من عواندهم أن يرقص شخصان معاً ويمسك الواحد بيد الآخر أو يرقص شخص على حدة أو يصفق أو يؤدى نغمة « الصولو » على أحنحة الموسيقى وما يجرى على الرجل يجرى على المرأة فى هذه المناسبة ومن بديع تفننهم أن تجدد على جدران مقابر الاسر الأولى للفراغة رسوماً مختلفة فمنها ما يبين رفع



(شكل ٢٢ - رجلان يرقصان (طيبة))

الأيدي فوق رؤوسهم حينما يرقصون (انظر شكل ٢٢) والرجل الواحدة عن الأرض بدليل ما هو مائل فى ابسوس ومنها ما يبين أربع عشرة امرأة يرقصن أمام مائدة التقادم فى قبر بناحية منفيس ومعنى الخط الهروغابى الوارد هكذا " hes an xen em am" غناء السيدات للحريم

ويوجد أيضاً أربع عشرة امرأة يرقصن معاً فى قبر آخر

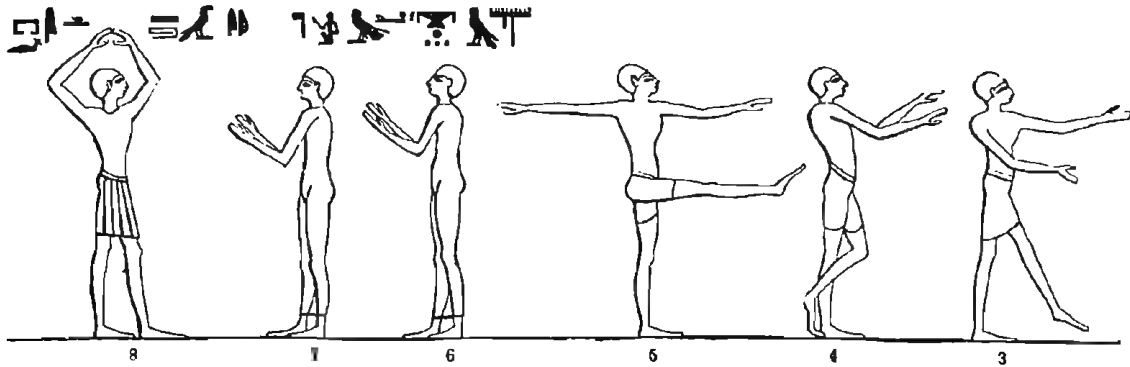
ويرى فى قبر آمنوت من الأسرة السادسة رسم ثلاثة رجال يرقصون ويسمون ab en xelf بما معناه « الراقصون الى الأمام » ويُقرأ فوق رسم آخر العبارة الآتية " four xen en am " (نسوة راقصات للحريم) ولم يبق أدنى ريب فى أنهم رقصن عاريات فى بعض الاحيان على حدة الراقصات المصريات المحدثات إلا أنه يُستحصل من إدمان البحث فى الرسوم التحقق من أن منها ما هو جلى واضح ومنها ما هو مبهم وغير مفهوم ولا خلاف فيما ألع اليه روزولينى بكتابه المشار اليه من تمثيل ملك يرقص أمامه أربعة من المحترفين محاكاةً للالهة ب Pet التى معناها « السماء » وهى ترفرف بجناحها على الإله (سب) الذى معناها الارض

يد أنا نجد فى اللوحة عيناها صورة رهط من الرجال يقف بينهم ملك مصرى ممسكاً بشعر امرأة وملوحاً يده فوق هامتها كما انه يوجد فى قبر ابثا هيتيب من الأسرة الخامسة جملة أعمال تمثيلية صرفة متناسقة تبين نوادر غريبة لتوأمين فى غلواء شبابهما

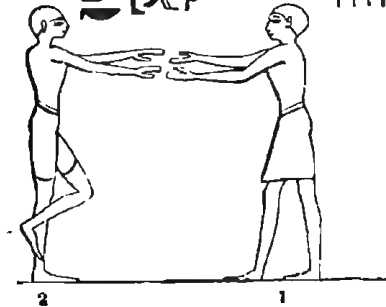
وهناك تفاصيل أخرى طويلة فى شرح أنواع الرقص وماهيته وطبيعته ومبلغ تأثيره أضر بنا عن ذكرها لسابق استيفاء الافاضة فيها مجتزئين منها بما يلزم المطالع وهو ان القرويين اعتادوا أب

يستخدموا في رقصهم الايماء والاشارات المعروفة بالباتومين وقد لوحظ أنهم أكثر ميلاً الى الحركات الجافة المستهجنة منها إلى الحركات القياسية الظريفة لما للأولى من شديد التأثير في نفوسهم غير أنه لا يعرف من أمر الرقص المعروف بالتريدياتو "tripudiatu" لا الكثير ولا القليل مما توحى به آثار قدماء المصريين أما لفظة " ترييديو " معناها باللاتينية نوع من الرقص مختص بضرب الأرض بالأرجل أو قل إن شئت الرقص الخاص بالراقصين الحاملين الأسلحة وذلك من باب الاستنتاج مما انتهى اليه من بعض الصور التي في ناحية « بنى حسن » والتي نرى فيها رجالاً يعدون ويتواثبون وبأيديهم الأسلحة الوقوف على غرضهم الذي يرمى الى عمل المناورات والتدرب على الأعمال العسكرية والغالب في الظن أنهم يشيرون بذلك الى تمثيل حادث فجائي يستنهض الغيرة على الدفاع عن الوطن

وأغرب ما أطلع عليه من أنواع الرقص في سائر الرسوم بقطع النظر عن رقصة الدائرة « pirouette » وغيرها ما رؤى من مشهد ندين ذكرين في الغالب يتقدم أحدهما نحو الآخر إلى أن (انظر شكل ٢٣) يقفا كلاهما على قدم واحدة الواحد مواجهاً الآخر وبعد أن يقوموا بعرض عدة حركات



شكل ٢٣ - رقصة الدائرة وحركات مصرية أخرى أجريت منذ ٣٥٠٠ سنة ق.م (بيني حسن)



ينسحبان ويكونان في الاتجاه على طرفي تقيض بشرط أن يستمر على مسافة مستطاعة كل أحد منهما على امساك يد رميته ثم يدور حول نفسه كما يدور حول الآخر دورات متتابعة وقد رؤى أيضاً مشهد يمثل رجلاين يرقصان في الوسط وهو يعد نموذجاً صحيحاً

للارقص على ما شهدت بصحته المخطوطات الهروغليفية وحسبك مظاهر شتى من هذا القبيل يستدل منها بوقفات نموذجية جميلة حرية الاعتبار وتسمى بالفرنسية " poses plastiques " ومن البديهي

أن هذه الرقصات قد انتشرت بأسرع من ارتداد الطرف في كل المواضع التي وصل إليها سلطان الملوك من الفراعنة .

وأعجب ما في الرقص الفرعوني أنك إذا تفقدت الراقص وجدته يضرب الأرض بعقبه وينتصب على قدم واحدة ويترنح ويميد ذات اليمين وذات اليسار على نحو ما يُشاهد من نوعه في أيامنا هذه أما الحركات بالأيدى برشاقة ولطف في أثناء الرقص فلم تكن مقصورة على المصريين فحسب بل على جميع الأمم القديمة الأخرى وقد ذكر بلوطرخس عن شخص أنه استولى على الأمد في جاذب حركاته التي لا تمتلىء العين منها لسرعتها إلا أنه لا يبعد أن يكون قصده في ذلك النوع المعروف بالمصارعة التي تسمى باليونانية (palestra) لا الرقص الذي يقسم إلى ثلاثة أقسام مختلفة عند المصريين وعند اليونان على السواء وليس من غرضنا الافاضة في المصارعة التي أفرد لها بلوطرخس باباً خاصاً

ثم لا ينبغي أن علاقة الرقص بالشعر أشبه بعلاقة الموسيقى بالأخير كأن الرقص والشعر شُقا من نبعة واحدة والرقص لم يكن شائعاً على ما ذكر من يوثق به من المؤرخين بين خاصة الناس وعامتهم بل اختص به خاملو الذكر الذين أُيِّح لهم قضاء أوقاتهم بين الكؤوس حتى إذا أخذ منهم الشراب أسرفوا في المزاح وهتكوا ستر الحشمة وجمحت ألسنتهم وأول من أخذ هذه العادة عنهم الأهلون في بلاد الشرق وقد بحث في ذلك هردوطس بحثاً دقيقاً فشر كلاماً وصف فيه أن النسوة قديماً تعاطين الكأس وخلعن عذار الحياء في أثناء الاحتفال بعيد بيبسطس وبسائر الأعياد الدينية فضلاً عن أن الراقصين كانوا يأتون أمام المتفرجين العاباً باردة وخشنة ويقفون على رؤوسهم ممدودي الأيدى ثم يدورون حول أنفسهم بحذاقة ورشاقة وعقب ذلك يتسابقون في ميدان المداعبة والمجانة ومما هو جدير بالذكر أن اليهود كانوا يكثرثون للرقص بخلاف اليونان ويعدونه فناً حريماً بأن يمارسه الناس من ذوى الشارة ومظاهر الغنى في الاحتفالات الدينية والأعياد الرسمية بدليل ما أسلفنا من الأمثلة عن مريم النبية وداود وابنة هيروديا (متى الاصحاح الرابع عشر عدد ٦ - ١١) « فلما كان مولد هيرودس رقصت ابنة هيروديا في الوسط فأعجبت هيرودس ولذلك وعدّها بقسم أنه يعطيها كل ما تطلبه فتلقت من أمها ثم قالت اعطني ههنا رأس يوحنا المعمدان في طبق فخرن الملك ولاكن من أجل اليمين والمتكئين معه أمر أب تعاطه وأرسل فقطع رأس يوحنا في السجن وأتى بالرأس في طبق ودُفع إلى الصبية فجاءت به إلى أمها » انظر الصورة

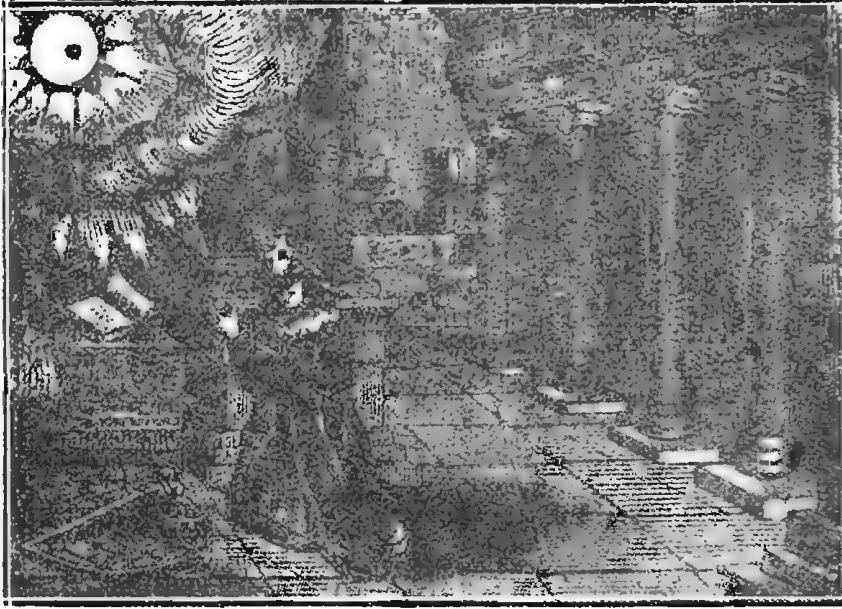


ابنة هيروديا ترقص امام هيرودس الملك الذي اعجب بها

ولا غرابة في ذلك اذا قررنا ما أسلفنا من أن المحتفلين في الأعياد كانوا يرفعون فيها الى آلهتهم هداياهم ومحرقاتهم على مشهد من الكهنة فيتمهلون بأعلى أصواتهم ويرقصون على نغمات الموسيقى رقصاً أشبه بالرقص الحديث على ما هو ماثل أمامنا في عادات المصريين وأكثر من ذلك ما كان يجريه الملك داود من الرقص أمام الرب من غير أن يبدي أماراة ازدراء كما جاء في سفر الملوك

الفصل السادس عدد ١٢ - ١٦

« فأخبر الملك داود وقيل له أن الرب قد بارك عوبيد أدوم وكل ماله بسبب تابوت الله فمضى داود وأصعد تابوت الله من بيت عوبيد أدوم الى مدينة داود بفرح فكان كلما خطا حاملو تابوت الرب سب خطوات يذبجون ثوراً وكبشاً مسمناً وكان داود يرقص بكل قوته أمام الرب وكان داود متنطقاً بأفوذ من كتان وأصعد داود وجميع آل اسرائيل تابوت الرب بالهتاف وصوت البوق وكان لما دخل تابوت الرب مدينة داود أن ميكال ابنة شاول أشرفت من الطاق ورأت الملك داود يطفر ويرقص أمام الرب فازدرته في قلبها » انظر صورته وهو يصلي طارحاً قيثارته الى الأرض موجهاً وجهه نحو الشمس



ومن أشبه أباه فما
ظلم فإن الملك سليمان
استن بسنته في استخدام
الرقص والغناء في الهيكل
في أثناء تأدية العبادة كما
استخدمه داود (عليهما
السلام) امام تابوت
الرب ولا بأس أن أصف
الهيكل تنويراً للأذهان
وذلك بناءً على ما جاء
في التوراة .

داود يصلي لله متجهاً نحو الشمس وطارحا القيثارة الى الارض

« ومن بدائع مصنوعات حيرام الصوري في هيكل سليمان العمودان الهائلان اللذان نصبهما في رواق الهيكل وهما المسميان بياكين وبوعز سبكيهما من نحاس وكان طول الواحد منهما ثمانى عشرة ذراعاً ومحيطه اثنتى عشرة وسبك لكل منهما تاجاً على شكل رهرة سوسن ارتفاعه خمس أذرع تحيط بأصله مثارمئة قد نظمت صفين . ثم الحوض المسمى بالبحر سبكه مستديراً على شكل سوسنة وجعل قطره عشر أذرع في مثل نصفها ارتفاعاً وأقامه على اثنى عشر ثوراً كل ثلاثة تنظر الى جهة من الجهات الأربع وسبك معه عشرة أبارن للاغتسال ركبهما على قواعد نجمية على بكر من نحاس ونقش عليهما أسوداً وثيراناً وكرويين وجعل فوق هذه وتحتها قلائد رهور متدلية إلى آخر ما ذكر من الوصف هناك »

وقد ذكر بعضهم أن من عادات المصريين الشعوذة وتدريب الحيوان على القيام ببعض الألعاب الرياضية والحيل والرقص والتسلق على قضيب من الخيزران والتزلج والتواثب في الهواء ومن أميل الحيوان إلى هذه الأنواع من الحركة القرد والكلاب والحيل والجداء وغيرها وكان المطربون المحترفون يقوم كل منهم إما بنشيد الصولو أو الغناء جماعات على نغمات ذوات الأوتار « كالهارب » وغيرها من الآلات ولا حاجة إلى وصف ما بلغه المصريون في فلسفة الفنون الجميلة من رسوخ القدم والنبوغ في سائر العلوم فضلاً عما اشتهروا به من لطيف الحس وشریف الوجدان والولوع بالموسيقى

والرقص مما يعتبر عنواناً على ما كان لهم في الحضارة والمدنية من القَدَمِ السابقة وليس أدل على ذلك من ترأس آثور رمز الجمال والحب في مصرنا على الموسيقى والرقص علاوة عن ان الاله « بس » كانت له اليد الطولى في العزف على جملة آلات موسيقية ولا سيما في فن الرقص ولا يُنكر أن المصريين هم أول من زاول الغناء والرقص وأول من نشرهما في كل آن وفي كل مكان وهما ولا جرم موجودان منذ الدهور الغابرة بين جميع الشعوب متوحشين كانوا أو متمدنين .

انتهى معرباً بتصرف يسير



جوقة موسيقية فرعونية دينية

وإتماماً للفائدة ثبت هنا مجموعة من الصور المصرية القديمة للعازفين والعازفات على الآلات الموسيقية المختلفة وعسى أن نكون قد وفقنا لخدمة فن الموسيقى القديم والحديث وأحياء ذكر ما أثر رجاله الإجماع

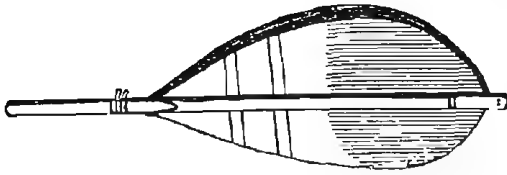
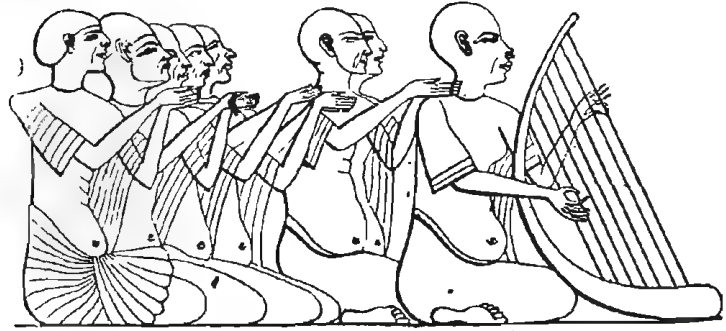


جيتار معلق في عنقها وموجود في طيبه



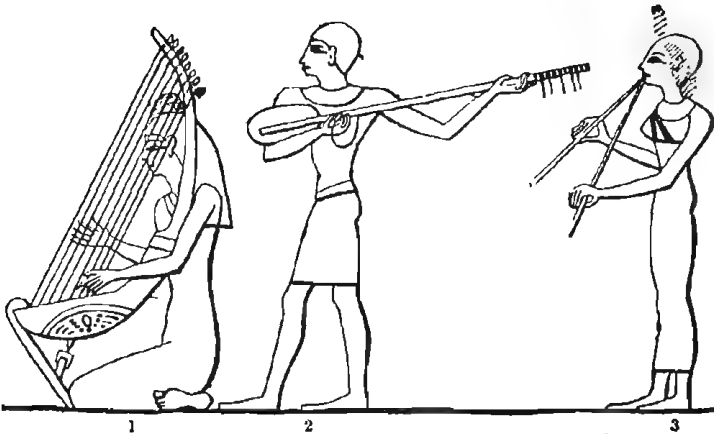
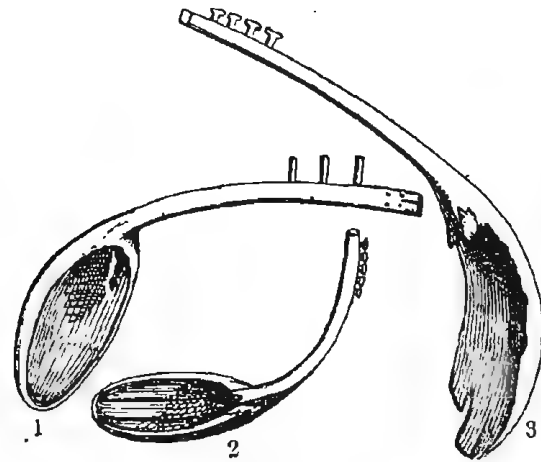
ثلاث عازفات يعزفن
ورابعة تصفق بيديها
تصفيقاً توقيعياً

عميان رجالاً ونساء يعزفون
ويصفقون .



عود شبيه بالجيتر موجود في طيبة

الى اليمين : عودان رقم ١ و ٣ موجودان
في المتحف البريطاني ورقم ٢ في متحف برلين

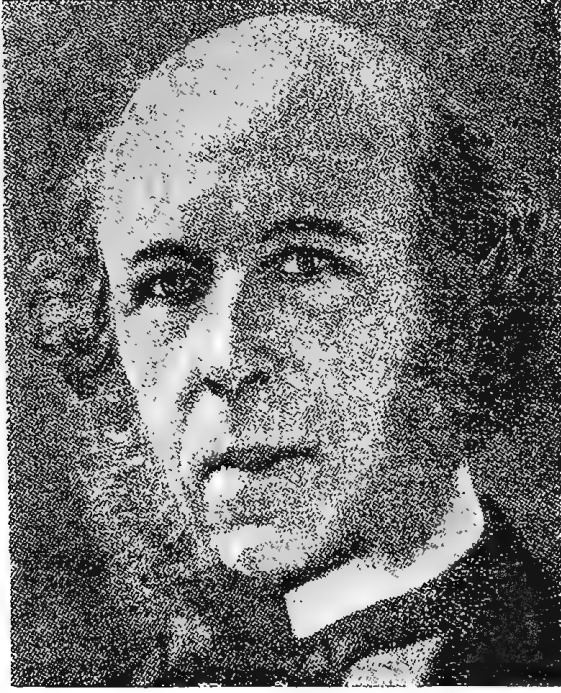


عازفة على ناي مزدوج وثانة على
عود طويل الحجم وثالثة تعزف
بدون مضراب

منشأ الموسيقى وماهيتها

بقلم هربرت سبنسر

إخترع هربرت سبنسر وهو في شرح شببته آلة لقياس سرعة القاطرات وكان أول من نبّه الى أمر الصور الشمسية المركبة وما لها من عظيم الاهمية قبل أن يبرزها فرنسيس جلتون الى حيّز الوجود وكان يعدّ في مقتبل شبابه من مهرة الرسامين وتوصل إذ ذاك الى إتقان فن التصوير بالالوان وكان ذا صوت جبار وحسن يكنى « بالباص » وقد



استمر يزاول الغناء في جوقة موسيقية معروفة الى ان عرض له من المرض ما أفككه عن مزاولته

ولما غنى بوضع كتابه الذي تحت عنوان

« المبادئ الأولى » سنة ١٨٦٦ كان من عاداته كل

يوم ركوب زورق صغير للتنزه به على شطوط إحدى

البحيرات الاسكتلندية وكان يميل في هذه الأثناء

على سكرتيه الخاص ما عنّ له من فلسفة بما أنزل

عليه من عبقرية وسجريان مدة لا تتجاوز ربع

الساعة حتى اذا استعجم عليه مداومة الاملاء لغاية

التعب عليه لجأ الى المجذاف ليجدف به مدة ربع

ساعة أخرى تقوى في أثناءها دورة الدم ويغتم من

(هربرت سبنسر الفيلسوف)

جهاج القريحة ما يساعده على استئناف عمله مدة أخرى ودواليك الى بعد الظهر من كل يوم إلا أنه

عندما أثخنه المرض طوال العشر سنوات التي تعاقب أخذ يلعب « التنس » في أحد الملاعب شمالي

مدينة لندن وكان في أثناء كل فترة معدّة لاغتنام الراحة يميل على سكرتيه دقائق المسائل على ما تقدم

ذكره ومما لا ريب فيه أنه قام في مثل هذا الفراغ من الوقت بمناظرة بيركلي الذي أحفمه وأفرد لها

باباً خاصاً في كتاب « مبادئ علم النفس » من تأليفه الذي لخص فيه قواعده أحسن تلخيص كافل

بيان غامضه ومن غريب أطواره أنه فى أثناء مدة تصنيفه كتاب « الفلسفة المتحدة » التى تقع فى عدة مجلدات ضخمة كان ينشط للذهاب صباح كل يوم الى بساتين كمنجستون تبديلاً للهواء وكان يلبث بها الى الساعة العاشرة صباحاً متجولاً فى أنحائها بخطوات فسيحة وهو منحنى الرأس وقادح زناد فكره دون أن يصرفه انقطاعه للامعان فى المباحث الفلسفية عن رد التحية بأحسن منها لأى صديق يتفق له أن يواجهه فيها فضلاً عن تزويده بابتسامة مشجعة ولاذة من ثغره الشنيب

ولما كان هذا الفيلسوف العظيم قد استفرغ كنانة البحث فى أصل الموسيقى وماهيتها بصفته كونه موسيقياً كما أسلفت وفيلسوفاً كشف كل مورى وجدت لزماً عليّ أن أورد ما وقفت عليه بقلمه معرباً بقدر المستطاع بالايجاز تنويراً للاذهان قال

« عندما يرى الكلب صاحبه قادماً من مسافة بعيدة يبصص بذيله متوقفاً منه عند مقدمه أنه سيفك من عنقه السلسلة المربوط بها ويطلق سراحه وكلما اقترب منه صاحبه ازداد ذبّه حركة ومال وسرعان ما يهتلك فى عدوه ويدهر على نفسه عندما يفك رباطه ويسير حراً مطلقاً ومثل الكلب فى ذلك القطعة التى ترفع ذيلها وتظهرها حين إمرار يد صاحبها عليها دلالة على ارتياحها لمخالطته وكذلك البيغاء فإنه يرقص فوق القضيب المنصوب له ولا سيما الكنارى فإنه كثير العبث فى حركاته ويبشر جناحيه داخل قفصه بسرعة خارقة . وقس على ذلك سائر الحيوانات التى تهيج كالأسد فإنه فى شراسته يمد ذيله إمراراً متواصلاً على جنبه ويقطب جبينه ويبرر برائته وترفع القطعة ظهرها على ما تقدم ويسحب الكلب شفته العليا ويرجع الفرس أذنيه الى الوراء واذ ذاك فقد دل تكرار المراقبة فى الحالات التى تتنازع فيها الآلام الخلائق على وجود شبه صلة بين مهيج العضلات ومهيج أعصاب الحس بدليل ما نبصر فى أنفسنا من وقائع مماثلة تكون أسد وقعاً وأكثير تكراراً لما امتزنا به عن سائر الخلائق من لطيف الحس وفائق الشعور

فاذا تدبرنا هذه الوقائع جملةً تبين لنا بشواهد صادقة ما ينشأ من أثر قوى عن كل من الاحساس المفرح والاحساس المحزن بالقياس لمبلغ قوتيهما فالاطفال والغلمان اليقظة الذين ليس لمظاهرهم أقل ضابط ولا يكتمون ما يشعرون به يُسمع لشفاهم صوب الامتصاص الذى هو أشبه بصوت التقبيل بأطراف الشفاه أو صوت الشفاه حينما ترشف ثغرا الكأس للدلالة على تمام الاستحسان مثال ذلك الطفل فإنه يضحك ويهتز طرباً فوق ذراع مرضعته حينما يشاهد لوناً بهيجاً أو يسمع صوتاً

حديثاً وكذلك سائر الناس الذين هم أهل بالتأثر من نغمات الموسيقى المفرحة فيزهزون مناكبهم لها ويضربون الأرض بأرجلهم وتميد رؤوسهم لها مع ايقاعات الازمنة الموسيقية

وإذا سطعت رائحة المسك شخصاً شديد الحسّ علت فمه ابتسامة وقس عليه سائر الناس عندما يشاهدون انطلاق الأسهم النارية في الجو « الصواريخ » وعندما تسفعهم النار التي يضرموها في الشتاء عقب قصيف الرعد وهبوب العاصفة إذ أن ما يشعرون به من الجذل والارتياح لمثل هذين المشهدين تنسّم به وجوههم بيد أن المشاهد المؤلمة تتمثل آثارها لعالم الحسّ فانها أشدّ وقعاً في نفوسهم من المشاهد المفرحة ويتسبب عنها إذ ذاك جهود عقلية من أقوى الأنواع التي يعانون فيها اللغوب والاعتلال فضلاً عن أن الانسان إذا شكاً عضواً من وخز فاجأه ونالته عنه روعة شديدة اهتز لها جسمه كله فاذا كآب الألم خفيف الوطأة ومطرّد التأثير يصحبه تقطيب الوجه وقفقة الأسنان وتعريض الشفتين وامتقاع اللون وانقباض الملامح جملة وإذا كان شديد الوطأة فلا يستقر المتألم في مكان واحد ويعيث في طلب أى شيء حوله ليمسكه يديه أما إذا أخذه الزويل والعويل كل مأخذ من زيادة الألم فانه يخرّ إلى الأرض ويتمرغ حتى يكاد يغشى عليه

وإذا تقرر أن الشعور بالسرور يقع تحت هذا التعميم عينة ثبت أن الابتسامة التي هي من أمارات الاستحسان يصحبها انقباض بعض عضلات الوجه وان الصحك يتسبب عنه مهبج عضلى أشد منه يعادل زيادة السرور الحاصل على انه كيفما كان ذلك فهو أمر اعتيادى يعم الجميع فان الاولاد يطفرون من الفرح حتى الغلمان اليقة أصحاب الامزجة السريعة التهبج فاننا نراهم يفعلون مثل ذلك على خط مستقيم ولا يغرب عن البال أن الرقص يعد فوق وجه المعمور من الامور الطبيعية اللازمة لكل ذى لبّ رصين وقد لوحظ أن للحركات العضلية الخاصة مسببات خاصة بمعنى أن السرور الناشئ عن احراز النجاح يرفع هامة الانسان ويثبت خطواته ويزيدها قوة وان المصافحة الحارة القلبية باليد تم على حب جمّ وقس على ذلك فان في ضم الأم لفطيمها الى صدرها بضغط شديد الى حد الموت ما يشف عن عطفها عليه وحبها له ورد على ذلك فان لمعان العين الذى يتأتى من وصول أخبار سارة الى المسامع ذهاباً الى صحة القاعدة يرجع بنوع رئيسى الى تقلص خارق للعضلة التي ترفع الجفن وهيئ إذ ذاك لأن يقاوض على سطح المقلة الرطب نوراً أزيد منه ينبعث عنها ثم ان التأثيرات الجسدية التي تدل على الشعور بالألم فهي تضارع التأثيرات التي تدل على الفرح في العدد وان تكن تزيد عليها في القوة فان الكره يُعرّف برفع الحاجبين وقطب ما بين العينين كما

أن الاشمئزاز يعلم بالتكرير من الشفة والغضب بالعبوس وحسبك الانسان فاذا رهقه من الأمر ما عيل به صبره فانه يقرع الطاولة باصابعه ويقوم على رجل وينكش النار عن غير قصد سوى الضغن دون أن يقرّ فى مكانه ويجول بين جدران الحجرة بخطوات واسعة واذا عاج برحاً، الهوم أخذ يقاب كفيه ويصفق وينتف شعر رأسه واذا غاظه أمر فانه يقطب وجهه ويعضض شففيه ويرمع انفه ويتهور على من اعتدى عليه طارحاً الى الأرض ما يلقاه فى طريقه من الاشياء ومحطماً أثاث البيت بخلاف الولد الصغير الذى يكون من غضبه رفس الأرض برجله والتمرغ فوق التراب

ولا جرم أن من مزاوى الجبهة التى تدل على الاستياء السطحى الى نفس المجنون لعفريته نرى أن التهييج العضلى يوصل الى التهييج الجسدى ويستنتج من ذلك أن كل التأثيرات سواء كانت تنأتى من عوامل مفرحة أو محزنة فان لها مزية واحدة تحتفظ بها وهى عامة فيها جميعاً وإن هى إلا هيجانات عضلية ما خلا نزوة الغضب التى تثور فى الرأس فى بعض الحالات فانها تؤدى إلى فتور القوى بوجه الشذوذ وبناءً عليه فانه يتسنى لنا أن نعتبر كقضية مسلمة انه يوجد صلة مباشرة بين الحس والعقل وان حدة مفعول الثانى تظهر بقدر زيادة تأثير الأول

وينبغى لنا اذا أبح البحث هنا فى هذا الموضوع من الوجهة العلمية أن نسنّ ناموساً عاماً تأييداً لمذهب الفسيولوجيين المعروف بالفعل المنعكس "reflex action" فضلاً عن أن ما تقدم من الامثلة المعيدة يثبت جلياً وبوجه عام أن التهييج العقلى يؤول أمره مهما اختلف نوعه الى التهييج العضلى وأن الاثنين كليهما يحافظان على النسبة التى تستمر بينهما وتترتب على قدر التأثير المحدث

وربّ سائل يسأل عن سبب علاقة ما قدمناه بمنشأ الموسيقى وماهيته ورداً عليه فيما يتعلق بهذه العلاقة نقول اننا سنتحقق أن الموسيقى برمها نشأت عن الصوت وان النغمات الصوتية تنأتى من فعل بعض عضلات تهيج بمجرد اشتراكها مع سائر عضلات الجسم وتتقاص بسبب ما يتمثل لعالم الحس من فرح وحزن وتشخص صورتها من لدن الاصوات والحركات على حدّ سواء وبناءً على ذلك فالكلب يعوى ويعدو حينما يطلق سراحه والقطّة يُسمع مَواوّها وينتصب ظهرها والكنارى يغرد وينشر جناحيه والاسد يُسمع زئيره عندما يضرب جنبه بذييله حتى الكلب ينبج حالما تنقبض شفته على حدّ الحيوان الذى ينقص صلبه فلا يعرف الاضطراب فحسب بل ينبج توجعاً وغماً فيتبين من هذا السبب ان الألم الذى يتأذى به الانسان ان لا يتمثل صورته بالتلوى والتوجع فقط بل بالعويل والصياح وجملة الأمر ان الحركات فى حالات الغضب والخوف والحزن يصحبها صياح وصراخ وفى

اثناء الفرع هتاف واستحسان بأعلى الاصوات وبناء عليه تقع تحت هذه القاعدة الظواهر الصوتية التي تشمل ظواهر الموسيقى الصوتية و بالتالي ظواهر الموسيقى عامة فأما العضلات التي تحرك الصدر والحنجرة والاورتار الصوتية فتتقاص على نحو العضلات الاخرى بنسبة قوة ما يُشعر به وكل تقاص مختلف فيه يشمل بالواقع توازنًا (دوزانًا) مختلفًا للأعضاء الصوتية وكل توازن مختلف للأعضاء الصوتية يتسبب عنه تباين في الصوت المنبعث ويلحق بذلك أن تغيرات الصوت تُعد نتائج فسيولوجية لتغيرات الحس كما أن إمالة الصوت في النغمة نتيجة طبيعية لإحساس عَرَضِي وقصارى القول أن تفسير جميع أنواع التأثيرات الصوتية يجب أن يُبحث عنه في هذه العلاقة العامة التي توجد بين التهييج العقلي وبين التهييج العضلي .

وقبل الكلام في ذلك لا بد لنا من البحث في الخصائص الرئيسية لمظاهر الشعور تعليلًا لأسبابها وهي تنحصر فيما يأتي بيانه رفع الصوت ونوعه ، ورنينه وتوقيع نغمته ، ومعدل تبدله ومسافات (فسحاته) . وقد ذهب الفيلسوف الى أنه يوجد بين الرئتين وبين أعضاء الصوت الصلة عيها التي توجد بين منافخ الأروغن وأنابيبه الصوتية بأننا رأيه هذا على أن ارتفاع الصوت الذي يحدثه أحد الأنابيب يقوى بقدر قوة الريح التي تسلطه عليه المنافخ على حد أن ارتفاع الصوت البشرى يقوى بقدر قوة الهواء المنبعث عن الرئتين إلا أن الهواء المتسلط من الرئتين ناشئ عن أعمال قامت بها عضلات الصدر والبطن . ومعلوم أن القوة التي تتقاص بها العضلات تعدل قوة الشعور الحاصل فإن الأصوات العالية اذ ذاك تكون النتائج المألوفة للاحاساسات القوية

ومما يزيد هذا القول تأكيداً أن من كان به ألم خفيف يسهل عليه احتماله بهدوء ويرى متمللاً صارخاً اذا اشتد عليه الألم واذا انزعج الطفل يبكي واذا نزت في رأسه سورة الغضب والهياج يولول ويزعج الجيران فالانواع المختلفة للصوت يصحبها حالات عقلية تكون النغمات فيها اذا اشتد الهياج أكثر رنيناً من النغمات المألوفة مما يعد أمراً عاماً واقعياً وتعليلاً شافياً الا أنه لا يسمع للحديث المؤلف سوى دوى ضئيل ولمن هذا حله ينال الصوت منه رنة معدنية على نحو المرأة المترجلة الحادة الطبع السيئة الخلق فان صوتها يكون حاداً خشناً بخلاف المرأة الكيسة فان صوتها رقة وعذوبة والقهقهة في الضحك تدل على مزاج تلوح عليه أريحية السرور

وللحزين في ترديده تخفيفاً للوعته نغمات تقرب في الثبرات من نغمات الأناشيد . وللخطيب الندى الصوت اذا امتد به نفس الكلام على نقطة مؤثرة من خطبته ذبذبات أكثر اهتزازاً وأقوى

تأثراً من حركات صوته المألوفة وله رأى إضافي لا بأس من تلخيصه وهو أن من السهل على أى كان أن يعلم يقيناً أن النغمات الصوتية الرنانة تتأتى من مجهود عضلى مضاف الى المجهود اللازم المعتاد وإذا أراد القارىء فى أثناء ترتله فى قراءته وبعد أن ينطق بالفضة ما وبدون أن يبدل فى نغمتها أو فى درجة رفعها أن يرتلها فانه يلاحظ قبل ترتيلها ما يجب عليه من تعديل ميزان أصوات الاعضاء بمعنى أن يتحقق نوع القوة اللازم استخدامها اذ أنه بمجرد وضع أصابعه على أعلى الدرجات للحنجرة سيزيد بينة من أنه يجب إعلاء درجة الأعضاء الصوتية عن الدرجة المألوفة اذا أريد صيرورة النغمات أكثر ابانة وأعظم نبراً مما يعتبر من الأمثلة للقاعدة التي تنص على أن النغمات الحس التهيج اطالة الصوت الى فوق حدنهم الحديث المعتاد دلالة على ما يوجد من الصلة بين التهيج العقلي وبين التهيج العضلي فالصوت المرصد للخطابة وللترسل فى القراءة وتنادية الاغاني يمثل به أحد الأبنية العامة للموسيقى على ما فى أنواعه من تمثيل كل منها على حدة .

وقد أفاض بعد ذلك فى تفصيل النغمة فقال انها تختلف باختلاف فعل العضلات الصوتية ومن المحقق أن النغمات المتوسطة التي نستخدمها عند ما نخوض فى الحديث يوصل اليها من غير كبير عناء وأن النغمات العالية والمنخفضة تستلزم جهداً ونصباً فضلاً عن أن فى رفع الصوت من نغمة الحديث المعتاد الى الأعلى أو فى خفضه بالنزول منها الى الأدنى ما فيه من الاعياء العضلى ما لا يخفى فى الحالين كليهما وإذا ذاك يستخلص من قاعدتنا العامة ما يحقق أن حالة السكون تستوجب استخدام النغمات المتوسطة وفى حالة التهيج تُستخدم إما النغمات العليا أو الدنيا التي يعلى الصوت بها تدريجياً أو يوطى بها بالمثل بالقياس على ازدياد الشعور وانا نجد فى هذا الاستنتاج العقلى من إصفاق الرأى واتحاد الوجهة ما يتناسب مع الوقائع الحاصلة فالتألم العادي يعلى صوته الى فوق الطبقة المعتادة اذا بث شكايته واذا اشتدت عليه الآلام لجأ الى الصراخ والأنين متحذاً فيهما نغمة عالية جداً أو واطئة جداً واذا ثار ثائر الولد الصغير عند بدئه التكلم يزداد صراخه حدّة كلما ازداد ارتفاعاً ولفظة «أوه» المراد بها التعجب أو الفرح يبدأ الصوت بها أوطى عدة درجات من الحدّ المعتاد وينزل به الى الأسفل ويعبر عن الغيظ بنغمات عالية والسباب وصب اللعنات لا تتخذ لهما النغمات المرتفعة بل العميقة التي تستعمل المألوم عند ما يُذئنى عليه باللام العنيف على نحو لفظة حذار فانها اذا قيلت بلغة التمثيل - أو انها اذا عُرضت على سبيل تبين الشعور - يجب أن يُخفض الصوت بها الى عدة مقامات أدنى من المعتادة وعلاوة عما ذكر فلدينا أنين عدم الاستحسان وأنين الهلع وأنين وخز

الضمير وكذلك الفرح الشديد والخوف يصحبهما صراخ حادّ على وتيرة واحدة ويذهب مذهب النغمة على وجه التقريب في ذلك المسافات (الأبعاد) الموسيقية التي يكون شرحها تفصيلاً برهاناً آخر على بحثنا وإذا اعتبرنا وحدة سياق الصوت في أثناء الأخذ بأطراف الحديث نرى في أي مشهد يعرض لنا وتولاه حواسنا ضرورة استخدام أخماس النغم وأثمانها حتى المسافات التي تكون الأبعد مدىً وإذا تدبرت للمحرر أو القارئ في أثناء مطالعته ما ليس ورلّه طائل أيقنت أن صوته لا يتجاوز نغمتين أو ثلاث نغمات أعلى من طبقة المعتادة أو أدنى منها متقللاً بخطوات صغيرة إلا أنه عند ما يعرض له مشهد مؤثر فانه إذ ذاك لا يستخدم أعلى الطبقات وأدناها بما تسمح به حنجرته فحسب بل يثب من طبقة الى أخرى أوسع الوثبات .

ولما كان يعضل علينا بالمداد محاكاة هذه المميزات التي اختص بها الحس وكنا نجد بعض الصعوبات في تحقيقها تماماً للقارئ سندكر بعض أمثلة مما هو عالق بأذهاننا لعلّ الذكري لا تخلو من فائدة تعود على الغائصين على الحقائق فإذا فرض أن سكن رجالان في مكان واحد وقد اعتاد أحدهما رؤية الآخر في الغالب وتقابلاً فعلاً في أحد المجامع العمومية فان عبارة « هالو أنت هنا » التي بها يحيي أحدهما الآخر تكون نغمتها معتادة وإذا كان أحدهما قد عاد فجأة من سفرته الطويلة فتكون عبارة الدهشة الآتية التي يهني صديقه بها لوصوله سالماً « هالو كيف أتيت الى هنا ؟ » قد نطق بها بنغمات أكثر شدة واختلافاً عن الأولى ويكون أحد المهجاءين للفظ « هالو » أعلى نغمة بكثير والآخر أكثر انخفاضاً عن السابقة أما بقية الجملة فانها تتأدّى برفع الصوت وخفضه على السواء بنغمات أكثر امتداداً وإذا نادى ربة البيت خادمها « ماري » بينما كانت هي في حجرة ملاصقة لحجرتها فانها تلفظ المهجاءين المؤاف مهما اسمها برفع الصوت بالقياس على ثالث المقام فإذا كانت لم تجب على نداها يُحتمل تكراره بخفض الصوت على خمس المقام دلالة على بعض الاستياء من عدم عناية ماري وإذا استمرت على ذلك النمط بدون اجابتها على النداء يُطرد تخفيض الصوت الى طبقة أدنى دلالة على ازدياد قوة هذا الاستياء وإذا كان بالفرض سكوتها مستمراً فان سيدتها وان لم تكن صيقة الحبّل تستشيط غضباً لعدم اكتراث ماري ندا آتها وتناديها آخراً بنغمات متباينة تبايناً تاماً برفع صوتها في المهجاء الأول صُعداً الى أعلى من قبل والمهجاء الثاني بنغمة أسفل

ويتحقق من هذه الوقائع ومما سيلي صحة القاعدة التي بنيناها على أن في تأدية النغم الواسعة المسافة ما يستلزم من الجهد أكثر مما يلزم منه للصغيرة المسافة منها وان امتداد المسافات الصوتية

الموصوفة على هذه الكيفية لا يرجع وحده الى العلاقة التي بين التهييج العصبى وبين التهييج العضلي
 فحسب بل على درجة ما الى اتجاهها نحو الارتقاء أو نحو النزول بخلاف النغم المعتدلة التي لا يلزمها جهد
 يعتد به للتوازن العضلي وهذا الجهد يزداد قوة في حالي الصعود والنزول ويلحق بذلك التأثير
 المتزايد الذى يؤثره في نفوسنا مجرد انتقالنا من الطبقات المتوسطة الى أى من الجهتين الصعودية أو
 النزولية بخلاف الرجوع منها الى الطبقات المتوسطة فننا نشعر فيه بتأثير أخف واليكم ساهدين آخرين
 برهاناً على ما ذكرنا الأول وهو اذا دهش شخص من منظر جميل أخذ بمجامع قلبه - وقال - انه
 المنظر الذى لم ير أبهج منه مدة حياته ! - فلفظة "Spendid" الذى نطق بها والمقصود بها اظهار
 إعجابه الى أقصى حد فان الصوت يُعلَى بهجائها الأول ثم يُنزل به بعده . والثاني وهو اذا غاظ
 حادث شخصاً نَزَقَ الطبع فانه يصيح قائلاً من شدة اغتياظه ممن أساءه - ياله من مجنون مسة
 الشيطان ! - فيبدأ صوته من تح الطبقة المعتادة نازلاً الى لفظة "fool" أى مجنون التى ينطق بها
 على أعق النغم ثم يتدرج صُعداً بالثاني مما يلاحظ على أن لفظة « مجنون » لا يقتصر فيها فقط على
 أن ينخفض الصوت بها أو يرتفع أكثر من باقي الجملة بل على نبرها نبراً تزييناً للفظها وتقوية لمعناها
 وعلى الاسلوب الجديد الذى جرى عليه استظهار التهييج العضلي وقس على ذلك لفظة "indeed"
 (فعلاً) التى يعبر بها عن التسليم بأمر واقعي معجب فالنطق بها غالباً يقع على طبقة الصوت المتوسطة
 وتكون النبرة على الهجاء الثاني باطالة الصوت به عالياً واذا دل الكلام على عدم الاستحسان أو
 الاستغراب ينخفض الصوت بالهجاء الاول الى أدنى النغمة المتوسطة وينخفض أكثر فأكثر أيضاً
 بالهجاء الثاني وبمكس ذلك فان لفظة "Alas" (والهفاه) التى تدل على انفراج الهم لا شدة وطأته
 يوقع النغم توقيماً متجهاً نحو الطبقة المتوسطة أو يُرفع الصوت بالهجاء الثاني نحو الطبقة المتوسطة في
 حالة ما اذا كان الصوت فى الهجاء الأول قد بلغ الحد الأدنى من الهبوط

وعليه فلم يبق أدنى ريب فى أننا نرى الحقيقة عيها تمثل فى لفظة « هيهو » التى يقصد بها الدلالة
 على خور الطبيعة وسقوط المنة والتوجع العضلى فاذا قلب اللحن المناسب لها ظهراً لبطن فان النتيجة
 السخيفة تعرفنا جلياً كيفية توقف المقصد من المسافات الموسيقية على المبدأ السابق الاماع اليه والخاصية
 الباقية من خصائص الحديث المؤثر على الحواس تتناول قابلية تباين النغم التى يبررها لمشهد الحواس
 ما ندلي به من حجج فاذا تلاقى مثلاً عدة أصدقاء فى موضع اتفق أن أمه زوار كثيرون ألفت
 بينهم وحدة الهوى فهناك تجد من تباين النغمات ما لا يأخذه الاحصاء واذا خطب القوم خطيب مثلاً

وبينما كان يستبحر إذ عارضه أحدهم في الجدل فانه يلاحظ لأول وهلة أن نعمة الخطيب ونعمة المجادل هما على طرفي نقيض وهذه الفروق في النعم تتجلى لنا على أكل وجه بين أولاد صغار تكون احساساتهم تحت رقابة أقل دقة من رقابة غلمان يفعه واذا تدبرت ما يقع بين فتاتين متغيظتين من مشاحّة وتبادل الفاظ السب أيقنت أن صوتهما يسمعان مرةً عالين وأخرى منخفضين مماسّين لمقامات السلم عدة مرات في كل عبارة من منازعاتهما مما يؤيد صحة القاعدة بتواتر هذه الشواهد لما أن التهيج العضلي لا يظهر فقط في شدة انقباض العضل بل أيضاً في السرعة التي بها تتابع موازنات العضل على اختلاف أنواعها وإذ ذاك نجد أن لجميع المظاهر الصوتية أساساً فسيولوجياً وأن ما يعرض لنا من الشواهد المتعددة يقرّر صحة الناموس العام الذي يقضي بأن الشعور يتسبب عنه فعل عضلي - وهو ناموس يطابق القانون الاقتصادي بأسره ليس للانسان فحسب بل لكل مخلوق حساس - وإذ ذاك هو الناموس الذي يكمن في أعماق طبيعة النظام الحيواني بحيث أب تبين تبدلات الصوت المتنوعة فطرياً ولذلك فانا نجد أن كلاً منا منذ الطفولة فما فوق كان يؤديها من تلقاء نفسه عندما تقع تحت عوامل التأثير المتنوعة التي تصدر عنها على أننا اذا أدركنا أى شعور ما والتزمنا في الوقت نفسه إتيان الصوت الناتج عنه توصلنا الى تكوين مشاركة فكرية بين الصوت والاحساس الذي كان سبباً له وحالما يؤدي شخص آخر صوتاً يشا كله فانا ننسب له الشعور المماثل له وبالتالي فانا لانسب له ذلك الشعور بل نحصل على مقدار منه تنبّه فينا أنفسنا لما أن في ادراكنا الشعور الذي يجربه غيرنا ما يثبت تنبه ذلك الشعور في حواسنا التي تتخذ كأنها تجربة وهكذا فان تبدلات الصوت لاتتخذها لساناً يعبر لنا عن احساسات الآخرين بل باعثاً على تنبيه مشاركتنا في مثل هذه الاحساسات

على أن لنظرية الموسيقى دلائل بالغة متشابهة على ما سيجيء . وهو ان هذه الخصائص الصوتية الدالة على الشعور المتهيج هي التي تميز خاصة الغناء من الحديث المعتاد وان أحد التبديلات الصوتية التي وجدناها وقررنا انها نتيجة فسيولوجية عن الألم والفرح قد بلغ الحد الأقصى في الموسيقى الصوتية مثال ذلك اننا وحدنا بناءً على العلاقة العامة الموجودة بين التهيج العقلي وبين التهيج العضلي خاصية مميزة لما يُنطق به بتأثر ألا وهي رفع الصوت نعم ان ارتفاعه التشبيهي هو إحدى علامات الغناء المميزة وهو يختلف عن الحديث الذي ننطق به كل يوم في حياتنا ثم ان التقلبات العالية على طبقة ما هي التي يُقصد بها تمثيل أعلى درجة لتأثيره وقد وجدنا بالتالي أن النغمات التي يتمثل بها التأثير بعينه تحتوي طبقاً للقاعدة نفسها على نبرات أكثر رنيناً من نغمات الحديث الهاديء مما يدل على ما للغناء

من ميزة أقوى درجة لأن النغمة التى تتأدى وقت الغناء هى النغمة التى بلغ دويها أقصى حد يستطيع الوصول اليه ويستنتج من مثل ذلك أن التهييج العقلى يتخذ لنفسه مخرجاً باستخدامه أعلى المقامات وأدناها فى الصوت أما المتوسطة فهي من التدورة بمكان ولا حاجة الى الافاضة فى أب الموسيقى الصوتية تمتاز أكثر باهمالها النسبى للنغمات المستعملة فى أثناء التكلم كما تمتاز باستخدامها المعتاد للنغمات التى هى أعلى وأدنى منها ولا سيما أن مفاعيلها المبهجة تتأتى عادة من قبل مهايتى السلم الموسيقى وبنوع خاص من النهاية العليا

وهناك علامة أخرى يُعتمد بها بالمثل وتدل على قوة التأثير وهى استعمال فسحات أوسع من الفسحات المستعملة فى الحديث العادى مما يتجاوز الحد الذى تُوصلنا اليه النغمات المؤثرة التى تؤديها اختيارياً وعلاوة عن ذلك فإن هذه الفسحات سواء كانت فى اتجاهها متباعدة عن النغمات المتوسطة أو مقاربة منها تعتبر دليلاً فسيولوجياً على زيادة التأثير أو نقصه وتُعدّ فى الموسيقى على ما يلاحظ ذات مغزى .

أما ما تنبى ملاحظته فضلاً عما تقدم فإن ارتفاع درجة النغمات المستبدلة لا يكون وحده مميزاً للتهييج العقلى فحسب بل للسرعة المستعملة فى تأديتها أيضاً ولذا فإنا نجد أن الغناء فى أثناء ابدال النغم تتضح مميزاته الى مدى بعيد ان لم يكن أبعد ودواليك فيما يختص أيضاً برفع الصوت والرنين والنغم والفسحات ونوع الابدال فإن الغناء يوظف لغة المؤثرات الطبيعية ويوغل فى استخدامها ويتأتى من اتحاد متناسق لتلك المميزات الصوتية التى هى مفاعيل فسيولوجية للسرور البالغ والألم .

وبقطع النظر عن هذه المميزات الرئيسية للغناء والتى تفصله عن الكلام المعتاد فإنه يوجد مميزات متنوعة أخرى وان تكن أقل منها أهمية تشرح لنا سببها الذى يرجع الى ما بين التهييج العقلى والعضلى من علاقة ومن الواجب الوقوف عليها بإيجاز قبل الافاضة فى غيرها من النقط وهو ان بعض الانفعالات ربما كان ينتج عنها فى أبان بلوغها حدّها الأخير تأثير يختلف عما سبق الإلماع اليه وربما كان ذلك بسبب التأثير الحاصل على عمل القلب . فهي تسبب فى الجسم خوراً يكون من أعراضه ترهل العضل عامة وبالتالى الارتعاش المعلوم أن تصطك الركب وترجف القوائم بسبب الغضب والخوف والأمل والسرور وترُعرش الأصوات فى الحناجر أيضاً لما اب العضل الصوتية تدخل فى ضمن البقية من الجسم والآن فى أثناء الغناء يرعس المغنون أصواتهم خاصة فى المواضع المبهجة الأكثر إثارة للعواطف وذلك بسبب قوة تأثيرها فى النفوس على حدّ ما فعل « تمبرليك »

مثلاً - على انه يوجد نوع من الغناء المعروف بالـ « ستاكاتو » الذى يتناسب استخدامه فى الموضع المؤثرة الباعثة على الفرح والمقوية للعزم والاعتماد على النفس وان فعل العضل الصوتية الناتج عنه هذا النوع من الغناء أشبه بالفعل العضلى الذى يتسبب عنه الحركات الحادة القوية والقطعية للجسم الدالة على هذه الحالات العقلية مما يلائم الغرض الذى يرمى الى غناء الستاكاتو المنسوب اليه وبالعكس فان الفسحات المتأدية فى خلالها الموسيقى الهادئة تدل على عواطف أكثر ظرفاً وأقل تأثيراً لأنها تتناول مرحاً عضلياً أقل من المشجى يعزى سببه الى مجهود عقلى أضعف منه تأثيراً واذ ذاك يكون اختلاف الفعل الناشئ عن اختلاف توقيب النغم ينطوى أيضاً تحت القانون المشار اليه . فلا جرم أن إدمان إبدال الإيقاع على ما سبق الإيماء اليه - الذى ينتج عادةً عن التأثير يُحتذى ويمتدّ فى الغناء وأضف إلى ذلك أن درجات هذا التبديل الملائمة لضروب الموسيقى المختلفة هى أمارات ثانية تشابهات تدل على انها مشتقة منها فالنغمات الأكثر هدوءاً المعروفة بالـ « لارجو » وبالـ « أداجيو » تستخدم فى حالات الكمد المؤثرة وغير المؤثرة كالتبجيل لتمثيل صورتيهما بخلاف الحركات الأكثر عجلة أمثال الأنواع المسماة بالـ « الطليانية » بالـ « اندانت » والـ « آليجرو » والـ « برستو » الدالة بالتتابع على ازدياد درجات النشاط العقلى الذى نشأ عنه النشاط العضلى الذى به تؤدى هذه الأنواع ألحانها حتى الوزن الذى يختلف عن الغناء والكلام فى الجائز أن يمت اليهما بصلة وليس مما يُخلد اليه تماماً بيقين أن الأعمال المتهيجة من قبل انفعال قوى يجب أن تنأهب لأن تصير موزونة إلا انه لدينا براهين متنوعة على ذلك فالحرز ينمى ويمتد ويسر من شدة الحزن والألم وترجف قائماته جزعاً واضطراباً وكذلك الرقص فانه عمل موزون وطبيعى ذو شعور نبيل

فالكلام يصير وزناً اذا وقع تحت عوامل التأثير بدليل ما نلاحظ على الخطيب ما يماثل ذلك اذا امتدّ به نفس الكلام تحت تأثيره الشديد وعلى الجملة فالوزن أشبه بالإيقاع يفعل فى النفس فعل الغناء لما فيه من تناسب بين أجزاء اللفظ وإطالة الصوت بالنبر مما يعلقه الطبع وتلهو به النفس عن داعي سائر الحواس على حد ما يحصل بالنغم . ففي الشعر الذى هو جنس من الكلام البليغ الذى يمثل المعاني المؤثرة على العقول نجد الوزن مبرزاً فى حلة من جمال الإيقاع ومطرداً فى النغم

واذا أمعنا النظر فى أن الرقص والشعر والموسيقى ترجع الى أصل واحد وإنها تتألف أصلاً من أجزاء تكون شيئاً واحداً تبين لنا أن حركتها الموزونة العامة فى جملتها تدخل تحت فعل موزون للنظام جميعه ولا يخرج عنها الجهاز الصوتي واذ ذاك يكون الوزن الموسيقى نتيجة أكثر دقة وتركيباً.

لهذه العلاقة التي بين فعل التأثير العقلي والعضلي وقد أطلنا بالكلام على هذه النقطة فنجتزى، منها بما ذكر تفادياً من تشويش ذهن القارىء، وان تكن المميزات الخاصة بالتعبير عن العواطف من طريق الموسيقى أوسع من أن يحيط بفروعها المتشعبة بيان إلا أنها تطابق في بعض الوجوه تلك القاعدة مع ما هي عليه من شتيت التطبيق وكان ادلاً وناً بالبرهان عليها تحصيل حاصل واذ ذلك فان الحقائق السالفة الذكر تُغني عن زيادة التوضيح في أن أمارات الغناء الخاصة ما هي فقط إلا أمارات الكلام المثير للعواطف الشديد المقاطع والمتتابع النسق وترى بناءً على خصائصها العامة أن الأمر آذن بالجلاء باعتبار الموسيقى الصوتية وبالتالي الموسيقى بمخاديفها أداة لتمثيل صورة عقلية للغة التأثير الطبيعية

على أن التاريخ قد أيدَ هذا الاستنتاج على قدر ضعف حجته وليعلم الباحث علم اليقين أن أغاني القبائل المتوحشة في أثناء الرقص مملة في الغاية لا تستمرئها الاذواق السليمة وهي إذ ذاك أكثر ملائمة للكلام في أغاني الأمم المتحضرة وإذا أُضيف إليها أغاني الملاحين وغيرهم في الشرق على قياس أنها ثقيلة الظل مثلاً أمكن الاستنتاج بأن الموسيقى الصوتية تفرّعت في الاصل عن الكلام المثير للعواطف على وجه تدريجي لا يمجج السمع مما حدانا على الالماع اليه بعد أن قامت عليه الأدلة وهناك دليل آخر مستمد من التاريخ اليوناني يثبت أن دواوين الشعر لليونان كانت في الازمنة الغابرة مسطورات خرافية مقدسة ذات كلام مورون متقن مبرر في حلة من المجاز أو الكناية مما يؤثر ولا شك على الحواس وكان اليونان ينشدونها دون أن يؤدوها عن ظهر قلبهم بحيث أن النغم والايقاع اكتسبت جوهرًا موسيقيًا من نفس المؤثرات التي صيرت الكلام شعراً وقد ظهر لأرباب البحث في هذا الأمر أن هذا النشيد لم يكن معروفًا بما نسميه غناءً بل كان شبيهاً بالاستظهار وأدى منالاً من الغناء بالتأكيّد وان يكن ثابتاً بالدليل المقنع أن العود القديم لليونان « لير » الذي كان مؤلفاً من أربعة أوتار فقط كان يُعزف عليه عزفاً مصحوباً بالصوت الذي كان مقصوداً إذ ذاك على أربع نغمات ليس غير أما الاستظهار أو الاصطحاب الموسيقي فهو في جميع الأحوال متوسط بين الكلام وبين الغناء وإذ ذاك يعد الكلام أقدم عهداً منه ومعلوم أن متوسط تأثيره في السمع أدنى من متوسط تأثير الغناء وان نغماته أقل رنيناً من نغمات الأخير وهي تتفرع عادةً من النغمات المتوسطة على قدر بحيث لا تكون في التوقيع لا عالية ولا منخفضة ولا تكون فسحاتها المعتادة واسعة بهذا المقدار ولا كثيرة الابدال ولا سريعته فضلاً عن أن وزنه الأول كان في الوقت نفسه أقل بتأخلاً من الوزن الثانوي الناشئ عن تكرار الوزن الاول منه أو عن العبارات المتأزجة الموسيقية وهو يدخل

في ضمن خصائص الغناء . ومما لا يحتمل مناقشة ولا جدالا أن موسيقى القبائل المتوحشة التي ترجع الى قبل زمن التاريخ كانت عبارة عن كلام مؤثر قليل التفخيم وأن الموسيقى الصوتية الأقدم عهداً كانت على ما لنا بها من خبر تختلف في الكلام المثير للعواطف أقل بكثير مما تختلف عنه الموسيقى الصوتية الحديثة

على أن انشاء الكلام الموزون الذي لا نجد فيه للصينيين والهنود المزية الظاهرة إنما هو صادر عادة عن ايقاع وتجويد تمثيلا لمؤثرات قوية - الأمر الذي نحن منه على يقين جازم ومما ينبغي التنبه له هو أن لبعض ما يحيط بنا من عوامل وانفعالات خاصة تأثيراً قوياً يكون أبين من أن يبين بدليل ما أثار من نوعه أحد الوعاظ المصاقع حينما قام يخاطب في قومه من جمعية الاصدقاء المسماة بالـ "Quakers" وهدرت شقاشقه تحت تأثير الشعور الديني الذي أكسبها نفماً ساحراً أخذ بمجامع قلوب سامعيه

وقد اتضح أيضاً أن في تلحين النغبات في بعض الكنائس ما يؤدي الى تمثيل صورة نفس هذا التأثير العقلي الذي لم يستخدم فيها إلا بعد دقة اختباره وتبين وحدة التألف بينه وبين التعبير الشفوي للندم والتضرع والتبجيل

واذا اعتقدنا أن استظهار الشعر تأتي تدريجاً من الكلام المؤثر ظهر لنا جلياً جرياً على هذا القياس أن الغناء نشأ عن استظهار الشعر وكما أن الشعر القصصي قد تولد من الخطابة ومن سير المتوحشين المفرغة في قالب مجازي ملائم لسليقتهم كما تولد منه فيما بعد الشعر الغنائي كذلك الغناء أو الاستظهار الموسيقي فإنه نشأ عن الايقاعات والتلاحين التي بها أُلقيت الخطب ورُويت القصص وعنه تفرعت إذ ذاك الموسيقى الغنائية واتسع نطاقها وأنا لا نجد في آن واحد في جميع ذلك تكويناً متآزياً فحسب بل نتائج متآزية أيضاً

ولما كان الشعر الغنائي يختلف عن الشعر الحماسي على حد الموسيقى الغنائية التي تختلف عن استظهار الشعر فانا نجد أن كل نوع من ذلك لا يزال بالتالي بمنزلة اداة معدة لتقوية اللسان الطبيعي الذي به يُعبر عن المؤثرات إلا أن الشعر الغنائي يعد أكثر احتواءً على الاستعارة والمجاز والمغالة في الوصف والإضمار فضلاً عن أنه يُضم به وزن الأسطر الى وزن الاقدام على حد الموسيقى الغنائية ذات الصوت الأعلى والأكثر رنيناً والأبعد مدى في أزمنتها التي يُضم بها وزن الألفاظ الى وزن العلامات

وإذا تقرر أن الانفعالات الأكثر تأثيراً على العقول الناشئة عن الشعر الحماسي قد أدت إلى استنباط الشعر الغنائى باعتباره مركبة صالحة لها تأيد تاماً الاستنتاج الذى توصلنا إليه بأن هذه الانفعالات قد استنبطت بالمثل الموسيقى الغنائية من استظهار الأسعار

ومما يجلو الحقيقة جلاء قاطعاً الريب فيما يختص بإبدال النغم هو ضرورة الانتباه إلى سياق تدرجها في خلال الرواية الغنائية (الاوبرا) حيث يلاحظ في أثناء الاستظهار المثال المؤلف انه كلما كان أكثر ابدالاً واشتمل على فسحات أوسع وألحان أعلى ازدادت حركة التقسيم الذى تسهل به الموسيقى التمثيلية فاصلها قبل بدأة النغمة بعيمها التى يجرى ابدالها بالتتابع وعلى وجه التدرج فضلاً عن أن بين الأنغام أنفسها فإن الابدال الحاصل من هذا النوع يمكن الوقوف عليه ويكون بمنزلة برهان ساطع على ما سبق أن استنتجناه من أن أعلى درجات الموسيقى الصوتية يتوصل إليها درجة فدرجة

ومعلوم أن التالحين والفسحات الموسيقية والايقاعات الحماسية كانت من أهم العوامل التى اشتق منها الغناء ولا يفوتنا أن الذى يبعث على إحكام وضعها وتناسق تبويبها هو التأثير الأشد مما هو واضح كالشمس في ريعان الضحى بدليل أن الملحنين للأدوار الموسيقية شديده الحس ودقيقو الإدراك وحسبك موزار فان ترجمة حياته تم على ما حباه الله من العواطف القوية والمزاج الصادق الشعور وفى حياة بهوفن شتى الوقائع الدالة على حدّة طباعه وشدة تأثره وكذلك منداسوهن فانه كان على ما قرره أصدقائه رمزاً للوجدان الشريف والاحساس اللطيف على حدّ شوبن فانه كان لا يدرك قرينه فى رقة العواطف على ما شهدت به جورج ساند فى ضمن مذكراتها وعلى ذلك فالتأثر الشديد الخارق لا يكون إلا من خصائص الملحنين العامة اللازمة عن انماء وتقدم استظهار الشعر والغناء وإذا وقع تأثير أشد تسبب عنه ظواهر أقوى لما أن السبب فى شدة التأثير ينتج عنه ايقاعات وابدال صوت أكثر تأثيراً مما ينتج عن أى سبب عادى آخر وهذه التأثيرات الشديدة يحدث عنها قاعدة عامة يمكن بها تمييز الموسيقى الصوتية الأدنى من الكلام المؤثر والموسيقى الصوتية الأعلى من الأدنى مما يثبت أن استظهار شعراء اليونان لأشعارهم على قياس الأربع نغمات (إسوة بكافة الشعراء الذين قد يشابهون الملحنين من حيث قوة إحساساتهم المتشاكاة) لم يكن إلا كلاماً مألوفاً لديهم تلون بلون تأثير ضئيل ثم أخذ بادماى الاستعمال يتقدم شيئاً فشيئاً على قياس مضبوط وبديهي أن الزيادات التى ضمها إليه الشعراء الموسيقيون الذين ورثوه عن السلف فى خلال العشرة قروب التى

انقضت على ما قدرناه قد حوّلت الاستظهار الشعري المبني على الأربع نغمات الى موسيقى صوتية بلغت مبلغ مقامين (سلمين) موسيقيين

فما ذُكر ترى أن الموسيقى لم تدرج إلى ارتفاع النغم واتساع الفسحات (الأبعاد) فحسب بل تعدت ذلك إلى الابدال وتراكيب الضروب للتعبير بها عن العواطف والسبب في ذلك يرجع إلى أن عوامل التأثير التي تحدد الموسيقى على تلحين الاغاني على فسحات أوسع وإيقاعات أحدث تمثيلاً لما يشعر به هو والآخرين تحمله بالمثل على ابرازها في حلة من الطلاوة والرونق محاكاة للمؤثرات التي لا يشعرون بها أو يشعرون بها على قدر ضئيل وإذ ذاك تجد أن الملحن لما امتاز به من خاصية سرعة التأثير يمثل متأثراً صور الوقائع والمظاهر والطباع والحالات الأخرى تمثيلاً يغيب تقديره عن مرمى مدارك أغلب الناس فضلاً عن أن التأثيرات العامة التي تتألف من تأثيرات أبسط منها لا تعبر عنها بواسطة الفسحات والإيقاعات اللازمة للاخيرة بل باتحاد وتألف هذه الفسحات وهذه الإيقاعات مع بعضها بعضاً ومن هنا يلاحظ زيادة تحال العبارات الموسيقية فيها واحتوائها على محسوسات أكثر تشابكاً ودهاءً وغير عادية ويستنتج من ذلك أن الموسيقى لا تهيج عواطفنا إلا كثر تداولاً فحسب بل تبرز لنا منها ما لم يكن لنا في الحسبان وتوقظ الشعور النائم الذي لم نتحقق امكان حدوثه فينا ولم نقق له من معنى على حد ما ذكره ريتشر إذ قال « بأن الموسيقى تخبرنا أشياء لم يسبق أن رأيناها ولن نراها » ومن أين يا ترى يتأتى أن لاتحاد النغم تأثيرات خاصة على انفعالاتنا ؟ وان واحدة منها تجعلنا نحسّ الفرح وأخرى الاكتئاب وثالثة الحب ورابعة التعظيم ؟ وهل لهذه الارتباطات التلحيفية الخاصة بتعبيرات داخلية خارجة عن تركيب الجنس البشري ؟ وهل عدد معين من الأمواج المختصة بالهواء يلحق به في الثانية عدد آخر أشبه به بطبيعة الحال يعينان كلاهما الحزن أو بعكس ذلك يعينان الفرح وهل ما جرى على ما تقدم يجرى أيضاً على الأبعاد (الفسحات الأخرى كلها وعلى الجمل والإيقاعات ؟ وقلمنا نجد ممن خولط في عقله من يصدق ذلك وهل تكون معاني هذه الارتباطات الخالصة اتفاقية فقط ؟ وهل نستبطنها على حدّ سائر الألفاظ ونختبرها كما يفعل الآخرون ؟ ان هذا الزعم بعيد عن الصواب ومنافٍ مباشرة لاختبار كل منا فكيف تُفسر تأثيرات الموسيقى إذا ؟ واذا آمنّا بالنظرية السابق الالماع اليها لانت لنا أعطاف الأمور فاذا سامعنا جدلاً بأن المادة الأولية للموسيقى يتكوّن منها تغيرات الصوت المتنوعة التي هي النتائج الفسيولوجية للاحاساسات المتهيجة - وان الموسيقى تُعنى بتقويتها وخلطها ومضاعفتها مع تفخيم رفع الصوت ورنينه ونغمه وأبعاده وتنويعه

وغير ذلك مما يعدّ طبقاً للقانون الأسامي من خصائص الكلام المؤثر - وإذا أنفذنا هذه الخصائص على أبعد مدى بصيرورها أكثر ثباتاً واتحاداً وتماسكاً فإنها تنتج تأثيراً كاملاً عجيباً وبناءً عليه نكون قد علمنا تأثير الموسيقى علينا حق علمه وإلا فيكون ما تعبر به عنه من الأسرار الغامضة إذا طوينا كَشْحاً عن النظرية المشار إليها

ومما لا يماري فيه اثنان أن نغم الصوت البشرى أكثر تفرّجاً مما لغيرها وإذا فرضنا أن الموسيقى نشأت عن ايقاعات الصوت البشرى تحت عامل التأثير يستنتج طبعاً من ذلك أن نغما ذلك الصوت يجب أن ترجع أكثر إلى مشاعرنا من سواها وأن تعدّ أكثر حناناً من غيرها وبالعكس ذلك فإننا إذا ادّعينا أن أصل الموسيقى لا يمت إلى الصوت الانساني بنسب وجب أن نقرر أن الاهتزازات الصادرة عن حنجرة المطرب تعدّ بلا مرأى أرفع منزلةً من الاهتزازات التي تأت من البوق أو الكمان وإذا ترددنا في صحة هذا الاستنتاج علمنا علم اليقين أن الاهتزازات التي يتسبب عنها الأصوات المطربة لهي جوهرية أعظم قدرّاً من الاهتزازات التي يتسبب عنها الأصوات الخشنة الشديدة فالأولى التي تفيضها علينا الاحساسات الأنسي درجة والطباع تكاد قلوبنا مهفو في إثرها وترتاح لها نفوسنا بخلاف الثانية التي تصحب المشاعر الغنّة فما يرتفع لها حجاب السمع ولا يستمره الذوق .

بيّن أن الحضارة أنتجت الموسيقى المشتقة من استخدام المتوحشين للأغاني لدى الرقص وهي التي لا تستحق أن يطلق عليها اسمها لما تعدّ قطرة من بحر وإذا اعتبرنا أن نغماتها المنخفضة تدرجت إلى التقدم والاتساع في خلال زمن الحضارة وجدنا أنها اشتقت من شيء وقد تبين لنا وجود علاقة فسيولوجية للإنسان ولكل الحيوانات عامة بين الحس والفعل العضلي ولداعي أن النغما الصوتية تنسأ عن فعل عضلي فانه يوجد كنتيجة علاقة فسيولوجية بين الحس وبين النغما الصوتية وأن كل تغيرات الصوت التي تعبر عن الشعور إن هي إلا نتائج مباشرة لهذه العلاقة الفسيولوجية فضلاً عن أن الموسيقى من دأبها تقوية كل هذه التغيرات التي اتخذتها أكثر فأكثر كما بلغت في صعودها درجاتها العليا لتصير موسيقى بمعنى الكلمة من غير سبب سوى تقوية هذه التغيرات

أضف إلى ذلك انه ابتداءً من ترجيع الشاعر للأصوات والترنم بالأشعار الحماسية فنأزلا إلى الموسيقى الملحن تهاً رجال أقوياء الإدراك وصادقو الشعور لتقوية هذه المحسوسات إلى أقصى الدرجات ونشطت همهم للإيمان في إطار التحسين إلى أن استوفت به الموسيقى زينتها وجمالها .

وقد عمد الفيلسوف إلى الكلام في ماهيتها بعد أن أثبت أصل منشأها بدلائله الناطقة فقال: ماهية ماهية الموسيقى؟ وهل لها تأثير وراء السرور السريع الذي تنتجه؟ نعم على ما أيده شاهد العقل والنقل فإن العشاء الشهوي يلتذّه الآكل يعود على آكله بالرفاهية الجسدية وإن يكن الناس لا يتزوجون محافظة على بقاء النوع فإن الشهوات التي تحثهم على التزوج كفيلة ببقائه وأن حب الوالدين شعور يُضمن به تربية النسل بينما يفضي إلى إسهامهم وإن الناس يرغبون في زيادة شراء الأملاك ليس لغرض ما ينجم لهم منها من الأيراد بل ابتغاء أن تفتح لذتهم بالتملك الباب أمامهم للذوات أخرى وزد على ذلك أن الرغبة في اكتساب رضى الجميع تضطرنا إلى عمل عدة أشياء لا جادة لنا فيها والقيام بالأعمال الجسيمة والتكاليف الشاقة وملاقاة العظام ومقاواة الشدائد. وقصارى القول إلى تدريب أنفسنا في طريق يهيء لنا أسباب التآلف بين المجتمع وأعني به عدم القمود عن السعي في أمور ثانوية متنوعة نزولاً على حينا للاستحسان مع العلم بأن طبيعتنا على العموم تقضى بأن كل أمنية نظفر بها تمكنا والحالة هذه من الظفر بسائر الأمانى إلا أن حب الموسيقى لم يُخلق على ما يظهر إلا لنفسه فقط وإن انشراح الصدر للألحان العذبة وللمساوقة لا يهيء صراحة أسباب الهناء لا للفرد ولا للجماعة. وإذا ذلك لا يخامرنا شك بالمرّة في أن هذا الشذوذ ظاهري فقط ألم يكن من الصواب الاستعلام عما للموسيقى من الفوائد الغير مباشرة التي تنجم لنا منها علاوة عن البهجة المباشرة التي تهتز لها المناكب؟ وتفادياً من الشرود عن الموضوع نجتزئ منها بذكرنا موس التدرج العام بمثابة مقدمة للاستفهام المشار إليه وهو يتناول الصنائع والعلوم والفنون على حدٍ سواء وبين أن الحدود الفاصلة التي من أصل مشترك والتي تميزت عن بعضها بعضاً بمجرد تشعبها المطرد وارتقب الآن على حدة ليست بالحقيقة مستقلة بذاتها بل تفعل وتتفاعل ببعضها بعضاً في سبيل الارتقاء المتبادل ومما يؤيد ما أومأنا إليه من وجود مشابهات عديدة بين الأجزاء المنفصلة ذات الأصل المشترك وجود صلة لهذا النوع بين الموسيقى وبين الكلام والكلام كله مركب من عنصرين - الألفاظ والنغم - التي تتأدى بها سمات الأفكار وسمات الأحاساس

وحالما يتبين الفكر من بعض الألفاظ تبين بعض النغمات الصوتية على نوع ما النغم والسرور اللذين يحدتهما الفكر وإذا أطلقنا لفظة «إيقاع» فوق معناها العام على كونها محتوية على كل إبدال للصوت أمكننا أن نقول أن الإيقاع يعبر به عن التأثيرات على أحكام العقل وإن ازدواج العبارة المنطوق بها يميزه كل أحد بمجرد الممارسة وإن لم يميز في الظاهر. ولا يوجد من ينكر في الأغلب ما يعلّق على

الأنغام من الأهمية أكثر مما على الالفاظ بدليل ما توضح لنا على ضوء التجربة والاختبار من أن نفس الجملة الدالة على الاشمئزاز يتوقف مقدار معرفتنا له كثيراً كان أوقليلاً على إيقاعات الصوت التى تتخللها وأغرب من ذلك ما يُرى بين الالفاظ وبين النغم من عظيم التناقض فان الاولى تدل على الرضى والاخيرة تدل على الامتناع وان الأخيرة يؤمن بها عن الأولى

فهذان العنصران المختلفان اللذان يكتنفان الكلام يتدرجان الى الارتقاء فى وقت واحد للعلم بأن الالفاظ فى غضون الحضارة قد تكاثرت عددها وان أجزاء الكلام قد أدخلت فيها وان الجمل زادت إبدالاً وتركيباً. ومما تنبغى مراعاته أن عدة أنواع من الابدال المحدث للصوت قد أُجريت فى الوقت نفسه استعمالها وان أبعاداً (فسحات) موسيقية جديدة قد اختيرت وأن إيقاعات ريدت أوضاعها إحكاماً. ولما كان من الخطأ من جهة أن يُعزى الى الهمجية على ما كانت عليه من الجلود وضعف الأوضاع اللفظية دخول أى أسلوب فى الايقاعات الصوتية لعهداها كان من الصواب من جهة أخرى أن نعلم علم اليقين أنه تمشيماً مع الأوضاع اللفظية الاكثر عدداً والاعلى مرتبة التى يحتاج اليها للتعبير عن الافكار المزدوجة والمركبة التى تتداول ثقلها الامم المتقدمة قد تحال الصوت ذلك الابدال الأعذب مشرباً ليكون التعبير به عن المحسوسات مطابقاً لتلك الافكار ونظائرها واذا كانت لغة العقل تنمو وترتقى فما لا شك فيه أن لغة الانفعال تنمو وترتقى على حد سواء وقد أثبتنا فى النظرية على ما سبقت الاشارة اليه أن وراء السرور المباشر الذى تحدثه الموسيقى يوجد عامل غير مباشر يعمل على نماء لغة العواطف فالموسيقى قد تفاعلت بالكلام وزادت قوتها التى نشأ عنها التأثير اذا اعتبرنا ما تقدم من أن أصلها كامن فى نغمات وأبعاد وإيقاعات الكلام الدالة على الحس الذى يحدثه تمازجها وتقويتها والذى ينتهي الى الدخول فى هيكلها

ومن الاحكام التى يسوق اليها البحث أن استخدام الايقاعات الأكثر بياناً والواضح تفسيراً عن الايقاعات المألوفة فى استظهار الأشعار وفى الغناء قد أدى حتماً منذ البداءة الى تفخيم الايقاعات المألوفة على أن من رُمّت الاخبار أن لا يكون لتريقه الموسيقى تأثير على العقل واذا كان لها تأثير فليس أدل على ريادة دلالاته الطبيعية من هذا التأثير الذى نسبر به غور معانى إيقاعات الصوت ونذكر صفاته وأنغامه والذى نتذرع بذرائعه القوية المتشابهة لاستخدام ما ذكر

معلوم أن العلوم الرياضية التى صدرت عن ظواهر علوم الطبيعيات والفلك وأصبح الآن علماً قائماً بذاته فانها حينذاك تفاعلت بالطبيعيات والفلك الى أن بلغت أعلى ذروة من التقدم على حد

الكيمياء التي نشأت أولاً عن طرائق التعدين والفنون الصناعية وتدخلت تدريجاً في دراسة مستقلة فأصبحت الآن عوناً على جميع ضروب الانتاج وكذلك الفسيولوجيا التي كان أصل منشأها من علم الطب والتي لحقت به وأخيراً جدّت في السير على حدة الى أن أصبحت اليوم علماً يتوقف نجاح الطب عليه وعلى هذا المنوال فان الموسيقى التي كان أصل منشأها من الكلام المؤثر خرجت منه تدريجياً وتفاعلت به الى أن سبقته فيما بعد . ومن قلب الطرف في هذه الوقائع أيقن أب هذا الافتراض يتمشى مع مناهج الحضارة المنتشرة في آفاق المعمور هذا محصل ما أورده الفيلسوف العظيم في شرح هذا الرأي الذي يُستنتج منه من الشواهد مالا يأخذه العدّ دلالة على صحته واستطرد آخراً الى ذكر بعض الخصائص الواجب علمها وقال

« لنضرب المثل الآتى عن الطليان الذين هم أول من عُنى بترقية الموسيقى الحديثة وتدرّب على تعلم النغمات المطربة « الملوديا » التي مهروا فيها (إيماء الى تقسيم الموسيقى الذي استند اليه بنوع رئيسى) ألا تقدر أن تقول أنهم يؤدونها على إيقاعات وتلاحين أكثر إبداعاً وأوسع تعبيراً من أى شعب من الشعوب الأخرى وبالعكس ذلك ألا تقدر أن تقول أن الاسكتلنديين باقتصارهم على تأدية نغماتهم الوطنية التي تتشابه وتميز بأن لا جديد من النغم أدخل فيها واعتيادهم سماع موسيقى محدودة بايدة قد اشتهر حديثهم نفسه بأنه مملّ مضائق في إيقاعه وضيق أبعاده للأسباب المتقدمة ؟ وكذلك ألا تقدر أن تقول أننا نجد بين الطبقات المختلفة لنفس الامة فوارق تتعاورها الركافة . ويشوهها اللحن ويتجاذبها التعقيد ؟

وشتان ما بين الظريف وما بين الفظّ لما بينهما من بون شاسع في تبدل نغمات كل مهما وحسبنا حديث الخادمة وحديث سيدة مثقفة يكاد يسيل الظرف من أعطافها فانه يحاكي مناغة الأطيّار وله من إبدال الصوت وتركيبه ما يطرب السمع وأنا لا نذهب بالقارىء بعيداً بل نقول أنه بسبب تباين درجات التهذيب التي تعنوها جميع الطبقات العليا والدنيا يعزى فارق الكلام الى فارق التعليم الموسيقى وحده واذ ذاك يحسن التصريح بالقول بأنه يوجد صلة أوضح للسبب والمسبب بين هذه الفوارق .

وأغلب الناس يعتقدون أن ماهية الموسيقى ماهية عرضية واذا فكروا فيها قليلاً تبدّل ما كانوا يظنون الا أنه يُظن أن لتأثير لغة الموسيقى الصحيحة التعليم على حواس النوع البشرى أهمية ثانوية بالنسبة لأهمية لعبة الادراك وقد تكون أقل من ثانوية بيد أن ضروب الابدال في الصوت التي

تسبب عن شعور المطرب هي الواسطة التى بها يثير فى الآخرين مثل ذلك الشعور فاذا انضمت الى إشارات الوجه وما يلوح عليه من تأثيرات أفاضت القوة والنشاط على الالفاظ المائتة التى بها يُعبر عن الافكار المدركة وهيأت للسامع ليس أسباب فهم حالة العقل المصاحبة لها فحسب بل جعلته يقاسمها ما تفضى اليه تلك الحالة من حاسة وبالجملة فهي الواسطة التى يتذرع بها إلى المشاركة فى العواطف . ولا يخفى إننا إذا لاحظنا مقدار ما يتوقف على شعورنا المشترك من عامّ نفعيتنا وسريع سرورنا أيقنا أهمية كل ما من شأنه أن يجعل هذا الشعور المتبادل أقوى وإذا وضعنا نصب أعيننا بأن الناس بمجرد حبهم مدفوعون الى معاملة كل أحد بالحق والطف والاحترام وأن الفرق بين همجية المتوحشين وانسانية المتمدنين ناتج عن زيادة الحب المشترك وإذا راعينا أن هذه الخاصية التى بها نشارك الآخرين فى النعماء والبأساء هي الأساس التى تُبنى عليه كل العواطف الأكثر الفة - والتى هي عنصر لازم فى المواجهة وفى الحب فى كافة المسرات العائلية - وإذا استقرينا كم تكون صلتنا الودية بين الآخرين قوية وموثقة العرى بواسطة المحبة المتبادلة وكيف نفقد نصف مسراتنا فى التياترو وفى مجمع الأُنس والطرب وفى معرض الصور إذا انتبذنا ناحية وليس لنا صديق نعاشره ويقاسمنا ذلك الهناء وقصارى القول إذا قدرنا اننا مدينون لهذه المحبة المتبادلة فى كل الهناء الذى لا يقع فى امكان رجل حوشي (أى لا يألف الناس ولا يخاطبهم) فأننا نرى أن العوامل المؤدية لها لا يكاد يُعظم قدرها وتُعرف أهميتها حق معرفتها إذ أن مدار المدنية والحضارة على كبح جماح عوامل العداوة والبغضاء أكثر فأكثر وقطع دابر المشاخات والمنازعات وتوثيق عرى المصافاة وتمكين الألفة بين الناس والكف عن التشوف إلى المطامع البعيدة وصدّ طيار الانانية ووضع المسرات العامة فوق المسرات الخاصة وجلب السرور والسعادة للآخرين والتضحية استدراراً للمنافع العامة فإذا طبقنا ما ذُكر على الاحوال الاجتماعية وظهر القسم الجذّاب لطبيعتنا ظهوراً كاملاً نمت فى آن واحد لغة التآلف والتآخى التى بها نجعل الآخرين يتمتعون بالسعادة التى نشعر بها والتى تجعلنا قادرين على أن نقاسمهم هناءهم على أن هذه الوسيلة المزدوجة التى تعرّفنا صحتها بسماتها البيئة يجب أن يُطرَد تدرّجها الى أبعد مدى يقصر عنه فهمنا .

ولما كان تناقص كتمان إحساساتنا المعتاد يكون بنسبة ما تكون عليه إحساساتنا من عدم قابليتها للكتمان أمكن الاستنتاج بأن اباحتها تكون أشدّ ظهوراً مما نستطيع أن نسمح به ولزم بالضرورة استعمال لغة للمؤثرات أجلى بياناً وفى الوقت نفسه فإن الاحساسات الاعلى طبقة والاكثر تركيبيّاً التى

لا يشعر بها إلا القليل من المثقفين ثم كل فرد من النوع الانساني وتقابل ارتقاء لغة الانفعالات الباعثة لها على صوِّوأكثر تركيباً .

ولما كانت لغة الافكار التي كانت بادية بدءاً بمختلة الاداء آخذة في التدرُّج بهدوء إلى السكالم فأنها تهتت لنا الأسباب الآن في ابلاغ ما يمر بنا من الخواطر الأكثر طلاوة وتشعباً وابرارها في صوِّر دقيقة مضبوطة وبالتالي فإن لغة الحس التي تتدرج وتترقي بسكون مع ما هي عليه من عيِّ وركاكة ستكون آلة نستخدمها في أغراضنا ونستمعين بها في صيرورة الانفعالات التي تتأثر بها من حين لآخر متناولة كل فرد في الحسّ

ولا حاجة إذ ذاك إلى بيان ماهية الموسيقى في تسهيل ترقية لغة العواطف هذه لأنها بلا مرأ من أعون الذرائع على بلوغ تلك السعادة العليا التي ترمز اليها بغموض على أن الاحساسات التي ترمي الى نعيم أبرزته الموسيقى ولم يعمم عوده - تلك التأثيرات غير المحدودة التي تمثل المثل الأعلى في الحياة التي تنبها لها (الموسيقى) يمكن أن تُعدّ بمنزلة نبوة وأن تُعتبر الموسيقى واسطة جزئية يتوصل بها إلى إبلاغها حدّ السكالم ولما كان تأثيرنا بشجّي النغم وبالمساوقة مهمل المُلتمس أمكن التوصل على قدر طاقتنا الى تحقيق تلك المنن الأكثر غبطة التي تنبها لها تلك الانعام وبناءً على ما ذكر نصبح واقفين على الموسيقى ومقاصدها تمام الوقوف وإلا تكون هذه القوى وهذه المقاصد من الأسرار الغامضة .

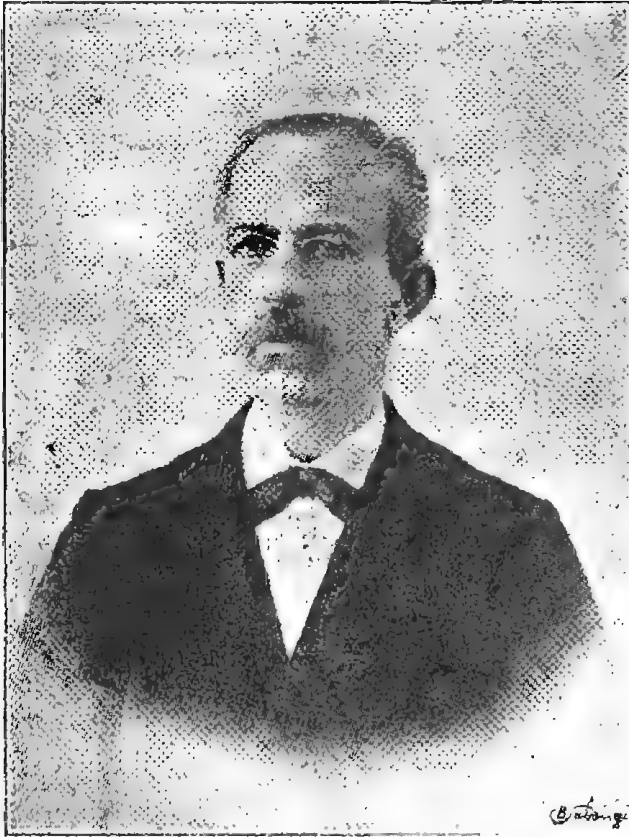
وقبل أن يسمح الفيلسوف قلمه أضاف قائلاً بأنه إذا سامنا بجواز هذه النتائج فإن الموسيقى يجب أن تكون في أعلى رتبة بين الفنون الجميلة كما انها الاولى من نوعها والوحيدة التي تهتت للنوع البشري الرفاهية ومع قطع النظر عما تثيره مباشرة في النفس من الأثر والنشاط السريعين فأننا لا نستطيع أن نُنطب كثيراً في مبلغ رقي الدراسة الموسيقية التي أصبحت من خصائص العصر الحاضر .

انتهى تعرييه نقلاً عن كتاب التربية لهربرت سبنسر

الشيخ ابراهيم اليازجي

أنت في الدنيا كضيف نازل حل في الأحياء حيناً وانصرف
فاحي بالذكر إذا العمر انقضى واجعل الرسم من الجسم خلف
(صاحب الترجمة)

وُلد الشيخ ابراهيم بن ناصيف اليازجي في اليوم الثاني من مارس سنة ١٨٤٧ في مدينة بيروت حيث تلقى على أبيه أصول اللغة العربية وقواعدها وحفظ القرآن ونظم الشعر وهو صبي وقرأ الفقه



الشيخ ابراهيم اليازجي

الحنفى على الشيخ محيي الدين الياقنى أحد مشاهير أئمة بيروت ولم يجز سنّ الحلم إلا وهو ممن يشار اليهم بالبنان وأتقن من اللغات الفرنسية والأنكليزية والعبرانية والسريانية وأخذ بطرف من الجرمانية وكان يلذّه من العلوم الفلك والفلسفة الطبيعية والرياضيات وله المام بالصناعات اليدوية وكان معدوداً بين أكابر الخطّاطين وخطّه على الطريقة الفارسية . وكان يصور في أوقات الفراغ بقلم الفحم صوراً نفيسة وصوّرف نفسه صورة ناطقة أخذاً عن المرأة ونقش بيده الحروف التي كانت تطبع بها مطبعة المعارف مجلة البيان والضياء

وفي سنة ١٨٨٤ أنشأ مجلة الطيب التي عاشت سنة وفي سنة ١٨٩٥ قدم إلى مصر فأنشأ البيان ثم الضياء الذي استمرّ صدوره مدة ثمانى سنوات .

ولما أقعد والده مرض الفالج كان المغفور له الشيخ ابراهيم دون العشرين فتولى حلقات التدريس على منبره بالمدرسة البطريركية وبعد أن خاض عباب لغة الضاد طار صيته في الآفاق فكانت تُضرب إليه أكياد الإبل للاستصباح بضوئه في العضلات وله ديوان أشعار وقصائد رائعة خطية وتفتح ترجمة الكتاب المقدس للآباء اليسوعيين بعد أن درس اللغة العبرانية على نفسه تسميلاً

لتطبيق التعريب على الأصل وصحيح وهذب كتباً دينية أخرى مدة تسع سنين وشرح مجمع البحرين لأبيه ومربعة ابن دُرَيْد وديوان الفارض وشرح ديوان المتنبي وسمّاه العُرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ونقح تعليقات والده على بعض أبياته والحق بها نقده الشعري ومن مؤلفاته أنجعة الرائد وشرعة الوارد في المترادف والمتوارد (في جزئين مطبوعين) دون الجزء الثالث المخطوط بيده ومعجمه المعروف بالفرائد الحسان في قلائد اللسان شرع فيه منذ سنة ١٨٧٠ وحال دون اتمامه انقطاعه إلى جوار مولاه ونقح لوالده مختصر كتاب الحجانة في شرح الخزانة ومختصر نار القرى في شرح جوف الفرا وكتاب حضارة الاسلام في دار السلام لجميل مدوّر أما حواشيه على محيط البستان في المكتوبة بخط يده فلم تُنشر وقد طُبِعَ جزءاً من رسائله بعد وفاته كلٌّ من سليم افندي شمعون وحبيب افندي الزيات نقلاً عن معجم المطبوعات العربية والمعربة ليوسف الياس سركييس . ولم يخلُ من نقده أحمد شوقي وحافظ ابراهيم في كتاب « البؤساء » ومصطفى صادق الرافعي وكتاب المترادفات الذي صحح مفرداته اللغوية عراضاً على أمهات الكتب الشيخ حمزة فتح الله « مفتش أول اللغة العربية بالمدارس » وقد قال نقلاً عن الضياء حرفياً أنه « جاء بحمده تعالى صحيح المبني والمعنى وتبجح بأن ذلك قلما يُوجد في اضرابه من الكتب المؤلفة في بابه انتهى بعد أن نقد شعراء العرب الجاهليين والمخضرمين والمتقدمين والمولدين والمحدثين والصحافيين تحت عنوان « لغة الجرائد » وقد حاز الوسام العثماني من السلطان عبد الحميد خان ونوط العلوم والفنون من جلالة ملك اسوج ونروج وندبته للاندماج في عضويتها كل من الجمعية الفلكية في باريس وفي انفرس والجمعية الفلكية الجوية في السلفاتور وكان الفقيد يعزف على العود وقد عرف بالضروب والأوزان وله عدة مقالات في الموسيقى تروها فيما سيلي ومما قاله في العود

وعودٌ صفا الندمان قدماً بظله وما برحت تصفو اليه المجالس

تعشقه طير الارائك أخضرأ وحنّ اليه ريشه وهو يابس

وقد سمي والده النصب بالسالمك وهو ضرب من ضروب الأغاني التي كان يغنيها العرب وهو

أرق من الحداء على ماجآ في المحيط للفيروزابادي ومن أشهر شعره قصيدته السينية التي مطلعها

دع مجلس الغيد الاوانس وهوى لواحظها النواعس

وغيرها التي مطلعها .

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب قد طعى الخطب حتى غاصت الرُكبُ

ومن قوله في النسيب والغزل

ما مرّ ذكرك خاطراً في خاطري إلا استباح الشوق هتك سراي
وتصيّتُ جداً عليك نواظر باتت بليل من جفائك ساهر
بلغ الهوى مني فإن أحببت صل أو لا فدتك حشاشتي ونواظري
قسماً بحسبك لم أصادف زاجراً إلا وحسبك كان عنه زاجري

وله في الحِكَم اشعار جرت مجرى الامثال . وله مثلاً في الرثاء وغيره مما يطول شرحه أضربنا عن ذكره حبّاً الاختصار ولا نكتم القراء أنا أطلنا في الكلام على هذا النابغة إلى حدّ لعلنا جاوزنا به الغرض من هذا الكتاب وما كنا لتنفّرغ لتحرير هذه الكلمة إشادةً بفضلها على الناطقين بالضاد لولا انه يعد من اكابر الشعراء وأعظم الكتّاب وهو بدون مبالغة إمام اللغة غير مدافع ومن نكاته شعره الآتي

تعجّب قوم من تأخر حالنا ولا عجب من حالنا ان تأخرا
فمذا أصبحت أذنا بنا وهي أروس غدونا بحكم الطبع نمشي إلى الورا

وقد قبضه الله اليه بعد ظهر اليوم الثامن والعشرين من ديسمبر سنة ١٩٠٦ بالمطرية ونقلت جثته بقطار خاص إلى القاهرة حيث مشى في جنازته أصدقاؤه ووجهاء القوم وقام بتأبينه بعض المحافل الماسونية في مصر والاسكندرية نقلاً عن كتاب تراجم مشاهير الشرق لجورجي زيدان « وقد رثاه سمو الخديوى عباس باشا حلمي عن يد سر تشريفاتي سموه أحمد زكي باشا بكتاب تعزية وهذا نصه » : — جناب الفاضل الشيخ حبيب اليازجي

لما علم الجناب الخديوى العالى بعظيم رُزء اللغة العربية وآدابها لانتقال العلامة الشيخ ابراهيم اليازجي من هذه الديار الفانية إلى الدار الباقية أظهر مزيد أسفه على انقضاء تلك الحياة الطيبة الحافلة بمجلائل الخدم للعلوم العربية في القطرين مصر والشام وأمرني سموه الفخيم ان أبلغ جنابكم وسائر أعضاء الأسرة اليازجية تعزيتة السامية وانى اشترك مع قراء العربية في تقديم واجب التعزية إلى حضراتكم سر تشريفاتي الخديوى — أحمد زكي

وقد نقلت رُفاته بعد مرور الزمن إلى بيروت حيث نصب له تمثال فخم وضع فوقه المرحوم احمد زكي باشا السكرتير بمجلس الوزراء وزعيم العروبة اكليلاً من الزهور عند ما زار بيروت قائلاً « هذا الأكليل يقدمه أصغر خادم إلى أكبر خادم للعربية »

الاحداث النفسانية

والحركات العضلية بقلمه

من المعلوم ان انفعالات النفس تؤثر في حركات الجسد فتقبض العضل أو تبسطها بما يستدل منه على الحدّث الذى عرض للنفس من حزن أو فرح أو غضب أو رضى أو غير ذلك مما تعرفه في الشخص بمجرد نظرك اليه فهى ولا جرم لغة طبيعية تتكلم بها الأعضاء وتتناول بالبصر وبالتالى فهى من النظر بمنزلة الأصوات الطبيعية من السمع . ولذلك فكثيراً ما يُعبرُ بحركات الأعضاء عن انفعالات النفس من طريق الكناية فيقال في الغضب مثلاً رمع أنفه وانتفخت أوداجه واربدَّ وجهه وزوى ما بين عينيه وكشر عن نابه وأبدى ناجذه وأزبد فوه ورأيته يعصّض شفّيته وبات يقوم ويقعد . ويقال في الفرح بشّرتّه بكذا فبرقت أساريه وبرق ثغره وتهلل وجهه ولمع البشرف في عينيه ورأيته طلق الحياء مشرق الجبين وقدّهشّ للأمر وهزّ له عطفيه وهزله منكبيه . ويقال في الحزن بلغه نبأ كذا فأسفَّ وجهه ونكس بصره وأطرق برأسه وخشع بصره وطأطأ هامته وأسبل دمعته وواصل زفراته وبات ليله قلق الوساد وبات يجرض بريقه ورأيته يقلّب كفيّه ورأيته متلداً أى يتلفت يميناً وشمالاً من الحيرة ورأيته مسبطاً أى مدلياً رأسه مسترخى البدن إلى غير ذلك مما يطول سرده

وهذا غير مخصوص بالانسان بل كثيراً ما تراه في الحيوان الأعجم فتستدل بهيئته أو حركات بعض أعضائه على ما يضمّر من الانفعالات الباطنة وذلك كما تشاهده في الكلب مثلاً فانك تراه تارة مستخدياً واني الحركة منكسر الطرف مما يدل على شعوره بألم أو وجع وتراه تارة يطفر ويثب ويلعب وهو دليل الأشر والنشاط وتراه حين الغضب قد شمر أنفه وكشر عن أنيابه وحين التحجب والاستعطاف يبصص بذنبه وعند الخوف يكثر الحركة والاضطراب ويتجمع على نفسه كأنه يطلب أن يستدرى بعضه ببعض وقس على ذلك انتفاش صوف السنور عند الفرع وانتشار عفريّة الديك عند الغضب وانتصاب اذني الفرس إذا أوجس خيفة أو حذراً إلى ما أشبه ذلك

على أن هذه الدلائل كثيراً ما تتشابه مع اختلاف الانفعالات الباعثة لها أو تضادّها كما ترى العبوس مشتركاً بين الغضب والحزن والتبسّم مشتركاً بين الإعجاب والاستخفاف إلا أن ذلك أكثر ما يكون عند بلوغ الأثر النفساني مبلغه من الشدة فترى الارتعاد مثلاً يحدث عند اشتداد الغضب وعند اشتداد الخوف والوناء يحدث عن كدّ النفس بالحزن أو ألهم وعن الاستغراق في اللذة أو المسرة

وترى من أصابته مصيبة فادحة يطفرو ويثب حتى لا يتقار من شدة الجزع وكذا من بلغ منه الفرح أو الأشر أو ملكه الطرب أو أخذ منه الضجر أو اليأس فتجد حركات العضل في جميع هذه الأحوال متماثلة وكثيراً ما يلتبس مدلولها حتى تُقرن بدليل آخر من الأدلة الخاصة

ثم إن هذه الحركات منها اضطرارية كعبوس المحزون وهلل المسرور ونحوها وهي تعم كل أفراد النوع ومنها اختيارية كلطم الوجه عند التفجع والرقص عند الفرح وتحريك الركبتين أو الرأس عند الطرب وانقاض الرأس عند الهزؤ والاستخفاف وهي تكون عند بعض الناس دون بعض إلا أنها ربما غلبت عند غلبة التهيج حتى تكون أحياناً كالاضطرارية ومن هذا القبيل غالب اشارات المحدث وهي تكثر وتقل تبعاً للعادة حتى أن في الناس من لا تخلوله عبارة عن إشارة ومهم من لا يكاد يشير إذا تكلم إلا حفزته الحدة إلى تأكيد كلامه كما يفعله المحاصم والخطيب فيعزّز لفظه بالإشارة التي تفيد معناه . وهذا مما يدلّ على أن هذه الحركات كلها طبيعية ولذلك تفهم بمجرد النظر إليها كما يفهم صوت المتأوه مثلاً لأول سماعه وعليها بُنيت مخاطبة الصم بالإشارة وبُنِي على هذا نوع التمثيل الاعمالي المعروف بالبتوميم فانه تُسرّد فيه قصص طويلة تستفاد من مجرد الحركات والاشارات وهي تكون أوضح مفهوماً كلما كانت أقرب إلى المطبوع . أما كيفية حدوث هذه الحركات فذكروا انها تتأتى عن انفعال شديد في مركز الحسّ من الدماغ ينشأ عنه تهيج في العصب ينتشر في سائر خلاياه انتشار المجري الكهربائي فتتحرك به العضل الحركات الدالة عليه وقد يكون بعض هذه الحركات مسبباً عن انقطاع المجري العصبي بعد تهيجه فيحدث عند ذلك حركات مخالفة للحركات التي نشأت حال التهيج وذلك كما إذا ورد على الانسان ما يدعو إلى الغم مثلاً ثم عرض عليه في تلك الحال ما ازال غمه فما انقبض من العضل عند الاثر الأول ينبسط عند عقبيه . ولا يخفى أن هذا انما يصدق على الحركات الاضطرارية دون الاختيارية وان استوى الطرفان في الدلالة على ما في النفس وهذه الحركات قد تكون خاصة ببعض الأعضاء كالعينين والأنف والشفنتين وقد تعم الجسم كله إذا اشتد السبب المحدث لها فان الحزن والانكسار إذا بلغا مبلغهما من الانسان وجدته مسترخياً بجملته من رأسه إلى قدميه فتري عينيه مطرقتين ونظره قاتراً وعنقه متدلية ويديه مرسلتين وظهره منحنيّاً وكل حركاته وانية ثقيلة . وبخلاف ذلك من استولى عليه الفرح والأشرفانك تراه نشيطاً مختللاً فكيف نفس طلق الوجه برّاق العينين وترى حركته خفيفة حتى كأنه لا يجد جسمه ثقلاً وكأنه يهتم أن يثب عن الأرض مرحاً . وأما الحركات الاختيارية فالأظهر أن غالبها حركات معنوية يقود

اليها الطبع وقد تكون فيها شركة للفكر وكأن فيها تقليداً للحركات النفسانية أو تمثلاً لبعض المعانى العقلية أو الحسية . وذلك ان من يلطم وجهه من الحزن أو الغضب مثلاً كأنه يصور ما تجدد نفسه من المصّ والألم فيمثل الحال الباطنة بصورة محسوسة وكذا من يحرك رأسه من الطرب كأنه يشير إلى تلاعب النغم بنفسه وما أثر فيها من الحركة والاهتزاز وقس على ذلك تلقت الحيران والمتضجر فانه لا يطلب شيئاً محسوساً يراه حواليه ولكن كأن نفسه تطلب لها مخرجاً مما هي فيه أو تلمس من يشير عليها برأى فيظهر ذلك منه بحركة عنقه ونظرة عينيه وهناك معان لا تحصى كالدلالة على الأباء بهز الكتف فكأن صاحب هذه الإشارة يشعر بثقل ما يكلفه فينفذه عنه بحركة كتفه . ومثله من سئل عن شئ فانكر فانه قد يعبر عن انكاره بالحركة نفسها كأنه يتبرأ مما سئل عنه وينفضه عن نفسه ولذلك فان بعضهم يشير إلى هذا المعنى بنفض طوقه أو جيبه والمعنى فى الكل واحد . ومن هذا القبيل الإشارة إلى الايجاب والنفي بحركة الرأس سفلاً أو علواً حتى ذكر داروين ان امرأة عمياء صمّاء كانت تستخدم هاتين الحركتين للإشارة إلى المعنيين المذكورين وهو غريب . والظاهر ان المقصود فى هذه الدلالة حركة الذقن بخصوصها لا حركة الرأس بجملته فيشار إلى الايجاب بتحريك الذقن إلى جهة الصدر أى جهة الشخص نفسه كأنه يشير إلى أن الأمر المسؤول عنه موافق لما فى نفسه مقارن لمعتقده وبعكس ذلك حركة النفي فانها تكون إلى الجهة المخالفة لجهته كأنه يشير إلى بعد ذلك الأمر عنه وانتفائه غير أنه لما كان تحريك الذقن وحدها غير ممكن لزم بالضرورة أن يتحرك الرأس معها فى الحال الاولى الى الأسفل وفى الحال الثانية الى الأعلى وهو ظاهر . وهاتان الحركتان أنفسهما تستعملان فى طلب الدنو والبعد الحسيين فتشير الى الشخص بالاولى اذا أمرته بالجيء اليك وبالثانية اذا أمرته بالذهاب عنك وبتن ان هذين المعنيين لا يتصوّران من حركة الرأس الا اذا كان البناء فيها على الوجه الذى ذكرناه فتكون حركة الذقن فى الحالين أشبه بحركة اليد فان من يدعو انساناً اليه يشير بيده الى جهة نفسه واذا أوعز اليه بالذهاب أشار الى الجهة المخالفة . والإشارة بالذقن الى مثل ما ذكر قد تكون فى غير ذلك كما يفعل من يؤكد قوله أنا وأنت فانه عند قوله أنا يشير بذقنه الى الجهة صدره أى الى جهة نفسه وعند قوله أنت يشير الى جهة المخاطب وهذا كما يشير بيده فى الحالين فتكون الذقن نائبة عن اليد ولا يبعد أن يكون استعمال الذقن فى هذه الاشارات لمجاورتها للفم فكأن الإشارة بها تنوب عن النطق وكأن الإشارة تقع بالفم كله لا بالذقن وحدها . وجملة الامر أن أعضاء الجسم آلات للنفس تستخدمها فى أغراضها وتستعين بها فى إبلاغ ما يمر بها من الخواطر

وابرازها في صور محسوسة تؤدّي عنه طريق احدى الحواس فتتناول تارة من طريق السمع وتارة من طريق النظر وتارة يتوصل اليها من طريق اللمس كما يفعله الذين يقرأون الافكار وكما تضع يدك على صدر الحائف ونحوه فتشعر بضربات قلبه . وفي هذا البحث كلام طويل لا يسعنا اسفاؤه في هذا المقام على أن أكثر ما ذكرناه في هذا الفصل مما لم نر فيه كلاماً لأحد والله أعلم .

رياضة الحيوان

بقلم إمام اللغة العلامة الشيخ ابراهيم اليازجي

المراد بالرياضة إعمال عضلات الجسم لتقويتها وهي مما لا يستغنى عنه الحيوان كما لا يستغنى عنه الانسان ولا سيما في زمن نمو الجسم ولذلك ترى اللعب والاكتار من الحركة طبيعياً في الصغير من الانسان وغيره . ومن أميل الحيوان الى هذا النوع من الحركة القروود فانك ترى القرد المحبوس في قفصه دائم الحركة والتسلى والنزول لا يكاد يسكن طرفة عين وهو شأن معروف في القروود في الآجام والادغال البرية فانها دائمة الوثوب من شجرة الى شجرة ومن غصن الى آخر وكثيراً ما تتعلق بقوائمها أو باذنانها وترجح في الهواء ثم تعاود وثوبها . وقد ذكر بعضهم أنه رأى غرلاً يرقص فكان في أثناء رقصه يثب وثبات عالية ويدور على نفسه في الهواء ثم يدرك الأرض واقفاً على قدميه وبعد ذلك يترنح فيميد ذات اليمين وذات الشمال كما يفعل السكران . وذكر غيره أنه رأى واحداً من نوع الجبّون وهو صنف منه قريب من الأوران يتسلى بسرعة غريبة على قضيب من الخيزران أو على طرف غصن و يترجح عليه ثم يثب عنه مقدوفاً بقوة الغصن نفسه فيذهب مسافة اثني عشر أو ثلاثة عشر متراً ثم يتعلق بغصن آخر فيفعل مثل ذلك حتى كأنه يطير بغير جناح وكذلك دأبه على الدوام فيقضي من حياته في الهواء أكثر مما يقضي بين الأغصان

وللكلاب مثل هذا الولوع بكثرة الحركة والجري حتى يرى هذه الكلاب الصغار التي تتبع اربابها في السكك لا تزال في حركة حولهم فتذهب يمنة ويسرة على عرض الطريق وربما رجعت أدراجها مسافة ثم تعود فلا يقطع ربهها مسافة حتى تكون قد قطعها مرات . قيل وفي طبع الكلاب حبّ التزلج كما يفعل الغلمان وقد حكى بعضهم أنه بينما كان مسافراً في بعض جبال الألب انفرّد عنه كلبه الى منحدر كان مكسوّاً بالثلج فاستلقى على ظهره وجمع قوائمه فوقه وقد جعل رأسه الى جهة الأسفل ليكون تزلجه موافقاً لميل شعره ثم تزلج على ذلك الثلج المتجمد حتى انتهى الى خضيض

الجبل ولما بلغ منقطع الثلج نهض ثم نظر إلى صاحبه وهو يبصبص بذيله واضطجع على الكلاء ينتظره ومثل الكلاب في ذلك الوعول وقد حكى من شهدها أنها تقصد الشهبوب (جمع شهب وهو الجبل علاه الثلج) أسراباً في مدة الصيف فإذا بلغت مأمنها في القن العالية تنفرد جماعة منها فتضطجع على طرف الشاخص من القن وتزحف بقوائمها الأربع حتى تبلغ منحدر الجبل ثم تترك أنفسها فتزجج إلى الأسفل وتقطع في تلك المسافة ما لا يقل عن مئة أو مئة وخمسين متراً ومتى بلغت الحضيض تستوى على قوائمها وتعود إلى حيث كانت فتأخذ مكانها جماعة أخرى فتفعل فعلها وتقف الأولى تنظر فإذا فرغت وعادت رجعت الأولى قفزت فلا تزال تتعاقب كذلك مرات وأحياناً يلي بعضها بعضاً فتزجج معاً فيكون هنالك منظرٌ من أبدع المناظر

ولا حاجة إلى وصف ما يفعله من ذلك سائر أنواع الحيوان كالغفاء والحملان والجداء والغزلان والخنازير والارانب وغيرها وما يحدث بين بعضها أحياناً من المواقبة والعراك على غير عداوة ولا قصد سوى الرياضة البدنية وهو من الإلهام الطبيعي في الحيوان

وهذا كله غير مقصور على حيوان البر ولكنه كثيراً ما يرى في ذوات الثدي من حيوان البحر وأشهره في ذلك نوع الدلفين فإنه يجتمع صفاً طويلاً بعضه بجانب بعض ويقطع كذلك مسافات طويلة في البحر وهو يتوالت بجففة وسرعة فيذهب في وثبته متراً أو مترين في الهواء على شكل قوس وبعد ما يغوص في الماء يعود إلى مثل ما فعل أولاً وربما دار بعضه على نفسه في تلك الوثبة وهو يضرب بذنبه وقد ينتصب واقفاً ويرقص على وجه الماء ويثب مرات في الهواء وأكثر ما يكون ذلك منه إذا رأى سفينة قد نشرت اشرعتها وهي تحترق عباب الماء فإنه حالماً يراها يتجمع ويدور حولها ثم يدنو منها فيثب أمامها أو على جوانبها وهو يذهب ويمجي، وكلما ازدادت حركته حولها فيكون ذلك من أجمل ما يتلهى به المسافرون

وأما الطير فيقضي أكثر حياته في الرياضة لأنه دائم التنقل والطيران ومع ذلك فإن له رياضات مخصوصة فمنه ما يحلق في أعالي الجو كالجوارح ومنه ما يثب ويتراقص بين أغصان الشجر كالعصافير ولبعضه حركات مستمالة ولا سيما البغاء فإنه كثير العبث في حركاته وبعضه يرقص رقصاً بديعاً. وقد أطنب هُسن في وصف رقص الطيطوى وهو صنف من القطا ذكر أنه رآه في الجمهورية الفضية فروى عنه فصلاً غريباً نقله في هذا الموضع تفكهة للقراء. قال يجتمع للرقص ثلاثة من هذا الطائر وهو مولع بالرقص لا ينفك عنه طول السنة نهاراً وليلاً حتى في الليالي المظلمة. وهو يعيش

اثنين اثنين ذكراً وانثى فاذا أراد الرقص انفرد واحد منه وجاء الى الزوجين المجاورين له فيستقبلانه بكل ما يدل على سرورها به ويذهبان فينضمآن اليه ثم يقفان وراءه ويمشى الثلاثة بسرعة بخطوة متفقة وهن يغردن تغريداً موقعاً . فاذا فرغن يقفن وينشر المقدّم جناحيه وينتصب واقفاً من غير حراك ويقف الآخران وراءه ويغردان بصوت عال وقد نفشا ريشهما ويميلان الى الامام والخلف حتى يمس الأرض باطراف مناقيرهما فيلبثان كذلك وهما يهيمان بصوت منخفض وإذ ذاك ينتهى الفصل فيعود الزائر الى اثاه وبعد ذلك يذهب احد الطائرین فيزورهما ويفعل الثلاثة كذلك . أه

الفونوغراف

لمحة تاريخية

بقلم الشيخ ابراهيم اليازجي

نحن في عصر أصبحنا نشاهد فيه بالحسّ ما كان الذين قبلنا يتمثلونه بالوهم وتجسّمت لنا فيه الاشباح الخيالية التي لم يسبق لها وجود إلا في الاساطير والخرافات فأصبحنا نلمسها بالبناب ونراها رؤية العيان ونسمعها سمع الأذان بل أصبحنا في هذا العهد نشافه الغائبين على مسافة مئات من الاميال ونسمع لفظ الذين طوتهم الارض منذ آماذ طوال بل نرى الجماد من المعدن أو الشمع يتكلم ويفغّي ويضحك ويكي الى ماشا كل ذلك من الافعال . وقد جاء في الامثال ان الحاجة أم الاختراع فلا جرم ان الانسان لم يزاوّل صنع شيء من الآلات والمرافق إلا بعد أن تمثّلت له الحاجة اليه ثم اعمل المحيطة في تصويره فربما مثّلت له في شكل من المستحيلات ثم لايزال ذلك الامر وكده يعاوده الحين بعد الحين حتى يبلغ أمنيته منه ولو بعد أزمان . ولقد كان وجود آلة أو ذريعة من مزيّتها حفظ الكلام ونقله من موضع الى آخر مما تخيل للانسان قبل اختراع الفونوغراف بزمان طويل ووجدت صورته في العقول قبل أن تصوّره الصناعة ويتمثل وجوده للحسّ إلا انه مازال معتبراً من الاوهام الباطلة والامانيّ الفارغة لبعده عن البدهاة الى أن تمّ اختراعه في العهد الاخير وانتشر استعماله بين خاصّة الناس وعامتهم فأصبح شيئاً مألوفاً .

وأول ما يذكر من تخيل شبه الفونوغراف ما نقل عن الغازيت ساتيريك التي كانت تطبع في فرنسا فقد جاء في احد أعدادها سنة ١٦٣٢ ما تعريبه « قد عاد الربان فستروخ من سياحته في النواحي الجنوبية وقد حدثنا بما شاهده في تلك الآفاق البعيدة من الغرائب وفي جملة انه نزل ببلد

وجد فيه ضرباً من الاسفنج يمسك الاصوات والالفاظ كما يمسك الاسفنج الماء وان أهل تلك الناحية اذا أرادوا أن يبلغوا أمراً الى جهة من الجهات أو يستفهموا عن أمر عمدوا الى بعض من هذا الاسفنج فتلوا عليه الكلام الذي يريدون أن يقولوه وأرسلوه الى المكان المراد انهاء الكلام اليه فاذا بلغ الى المرسل اليهم تناولوه وضغطوا عليه برفق فيخرج اليهم كل ما أودعوه من الكلام وبهذا يعلمون كل ما أراد مرسلوه أن يقولوه لهم » ومن ذلك ما جاء في الكتاب المعنون بالسحر الرياضى لمؤلفه جون ولكنس أسقف شستر من أهل القرن السابع عشر وهو من مشاهير علماء الطبيعة وأحد مؤسسي الجمعية الملكية بلندرة فقد وردت فيه العبارة الآتية: « يزعم ولشيوس ان من الممكن حفظ الاصوات المنطقية بتمامها إما في صندوق أو في أنبوب بحيث يسد عليها سداً محكماً فاذا فُتح الصندوق أو الأنبوب بعد ذلك خرجت الكلمات على ترتيبها كما نطق بها . وهذا على حد ما يُحكى من انه في بعض النواحي من أقاصى الشمال يتجلد الكلام وهو خارج من فم المتكلم فلا يمكن أن يسمع قبل الصيف التالى إلا إذا حدث انحلال في الجليد غير منتظر » قلنا ومن الحكايات التي تروى عندنا على سبيل التنكيت ان أهل بلد كذا وقعت بينهم مشاجرة وأرادوا أن يرفعوا خصومتهم الى الحاكم لينصف بينهم ولم يكن فيهم من يحسن الكتابة فعمدوا الى جرة وجعل كل فريق يسرد حجة في الجرة ثم سدوها وأرسلوها مع اثنين منهم الى الحاكم . فلما عرف الحاكم القصة ضحك من حقههم وقال للرسولين عودا الى الغد فتأخذان الجواب وأرسل من جمع له طائفة من النحل فجعلها في الجرة وسد عليها . فلما عاد الرسولان في اليوم الثانى دفع اليهما الجرة وقال لهما لا تفتحاها إلا بمحضر الفريقين . وكان القوم في الانتظار فلما انتهت اليهم الجرة وسمعوا دوى النحل لم يشكوا اب ذلك كلام الحاكم فاجتمعوا حولها ثم فتحوها فخرج اليهم النحل ففرقوا من وجهه وقد نال كل منهم نصيبه

وأغرب من ذلك كله ما جاء في كلام سيرانو دو برجرانك في كتابه المعنون بالسفر الى القمر وهو من أهل القرن السابع عشر أيضاً فقد ذكر ان جنياً دفع اليه كتاباً في هيئة علبة قال « فلما فتحتُه وجدت فيه شيئاً من المعدن لا أعلم ما هو يشبه الساعات عندنا مملوءاً ببعض نوابض صغيرة وآلات أخر دقيقة لا أعلم ما هي . وهو على الحقيقة كتاب لكنه لا ورق فيه ولا حروف وفي الجملة فهو كتاب اذا أريدت قراءته لم تُستخدم في ذلك العينان ولكن يُقرأ بالاذنين . فاذا أراد أحد أن يقرأ فيه يعصب هذه الآلة بعدد كبير من العصب الدقيق ثم يدير الابرة حتى تقع على الفصل

الذى يريد أن يسمعه فلهال تخرج منه جميع الاصوات المختلفة التى يتخاطب بها أهل القمر كما تخرج من فم انسان أو من آلة موسيقية »

فلا جرم أنك اذا تأملت هذا الوصف ووجدت أنه أقرب شيء إلى وصف الفونوغراف ولكن مع ذلك فان هذا التخييل لبث مطويًا مدة قرنين حتى خرج الى الوجود . وذلك ان أول آلة قُصِدَ بها مزاوله ما يؤدي وظيفة الفونوغراف كان اختراعها سنة ١٨٥٧ وهى الآلة المسماة بالفونوغراف ومعناه الصوت الذى يرسم من تلقاء نفسه ومخترعها رجل فرنسى من المشتغلين بالطباعة يقال له ليون سكوت وهى آلة مؤلفة من قمع سمعي كبير شلجمي الشكل فى قعره غشاء رقيق وأمامه اسطوانة من زجاج تُطلى بالسناج وتدور على نفسها بواسطة آلة مثل آلة الساعة . ويتصل بالغشاء المذكور مرقم يقع طرفه على جدار الاسطوانة فاذا تكلم انسان فى القمع تحرك الغشاء بحركة الصوت فدفع المرقم فحك السناج الذى على الاسطوانة وارتسمت عليها اهتزازات الصوت . الا أن اختراعه لم يتعد ما ذكر من رسم الصوت لأن المخترع لم يكن فى يده ما يتم به اختراعه فلم يلبث أن ذاع أمره وانكشف سره وهو على هذا الحد وأنت على هذا الاختراع عدة سنوات بدون أن يخطر لأحد أن يزاول اتمام العمل بعكسه أى أن يحيل الرسم إلى صوت مسموع بعد ان أحيل الصوت الى رسم منظور حتى كانت سنة ١٨٨٧ فرفع شارل كرو الى ندوة العلوم الفرنسية درجًا محتومًا نُلبى فى احدى جلساتها من أواخر تلك السنة يتضمن وصف طريقة لجعل ذلك الرسم ينشأ عنه صوت يحكى الصوت الاصلى وسمى الآلة التى تمثلت له باليوفون ومعناه صوت الماضى وسمّاها الأب لبلان بالفونوغراف أى رسم الصوت وهو اسمها الباقى الى اليوم . الا أن شارل كرو لم يهتم بابرار هذا الاختراع فى ثوبه الصناعى فتولى ذلك المسيو برلينر من أهل واشنطن فى آلة سماها بالفرايوفون وهى على نفس الصفة التى تمثلت لشارل كرو

ثم أنه بعد أن قُضِيَ درج كرو بستة أسابيع أى فى ١٥ يناير سنة ١٨٧٨ طلب توما أدسن تسجيل اختراعه للفونوغراف وفيما حققه بعضهم أنه لم يزد فى هذا الاختراع على أن تقح شيئًا قليلًا فى فونوغراف سكوت فاستخرج منه الفونوغراف وأول فونوغراف صنعه ادسن هو اليوم فى دار الآثار فى سوٲ كنسنتن وكان غير صالح للاستعمال لكثرة ما فيه من النقص فان الصوت فيه كان يخرج أغنّ غير واضح الطبقة ولا النغمة وبعض المقاطع كالراء تأتى شديدة بضحك منها السامع وبخلافها أحرف المدّ فانها كانت لا تكاد تُسمع فكان يقتضى أذنًا دقيقة التمييز بين الاصوات حتى

تتفك الكلمات التي تخرج بين ذلك الهدير . وكانت صفيحة القصدير التي ترسم عليها الأصوات سريعة التغير لا تمكن من تكرار سماع الكلمات الا مرات قليلة . وعلى الجملة فانه لم يكن إلا بمنزلة نموذج ومبدأ للاختراع الصحيح وهو ما جهد فيه ادسن بعد ذلك زمناً فلم يفلح حتى أوشك أن يئأس منه واقطع عن أداء رسم الامتياز الذي ناله من حكومة انكلترا وأصبح امتيازهُ بعد حين نسيّاً منسياً كما نسي الاختراع من أصابه ولم يبقَ له من فائدة إلا الامتحان أحياناً في الدروس الطبيعية . وبعد أن أتى على ذلك ثمانية عشر شهراً وفق ادسن الى تصحيح فونوغرافه فرفعه الى ندوة العلوم وكان لا يزال فيه نقص يسير ولكنه بشر بالنجاح المؤكد وكان في أثناء ذلك البروفسور ثنتر من علماء واشنطن يمتحن صنع مادة لرسم الاصوات فوفق الى تركيب جامع بين اللين والتماسك بحيث يمكن ان يستعاد به الصوت مراراً كثيرة ولا يعرض عليه تغير فأتخذ ادسن هذه المادة واستخدمها عوض صفيحة القصدير وعمد الى تركيب باقي الآلة فاصلاح فيه واحكمه . وفي الوقت نفسه كان غراهام بلّ مخترع التلفون يزاول صنع آلة من هذا القبيل سماها الفرافوفون وهي لا تختلف عن الفونوغراف إلا في أمور عَرَضِيَّة اخصّ مافيها الآلة المحركة . فان الفونوغراف تحركه آلة كهربائية بها تدور الاسطوانة على محورها وتحرك الى الامام والفرافوفون يتحرك بالآلة ذات دواليب تُدار بالرجل كما في آلة الخياطة

ثم ان برلينر لا يزال يعالج اختراعه المسمى بالفرافوفون وهو ينوي ان يعارض به اختراع ادسن فتوصل الى اعادة الصوت على وجه أتمّ مما يعيده الفونوغراف واكثر مطابقة للصوت المعاد . وقد استبدل الاساطين بصفايح مستديرة ترسم عليها الاهتزازات الصوتية في دوائر متتابعة بعضها في ضمن بعض وقد تقدم لنا وصف هذه الآلة في السنة الرابعة من الضياء (ص ١٧٩ في سنتي ١٨٩٨ - ١٨٩٩) . لكن الرسم على هذه الطريقة لا يخلو منه صعوبة وبالتالي يقتضى ان تكون هذه الآلة غالية الثمن ولذلك لم يعمّ استعمالها عموم الفونوغراف والفرافوفون

ومع ذلك فلا يزال الجهد متواصلاً لتحسين حالة الفونوغراف وتخليص الصوت من كل ما يشوبه من الغنّة واختراع موادّ للاساطين تكون اطول صبراً على الاستعمال ولا ريب انه بعد بلوغه المبلغ الحالي من الكمال ومع ادمان المزاوالت والتجارب المتتابعة لا يكون هذا النقص الباقي الا عقبة يسيرة يؤمل قطعها بعد زمن قريب

الموسيقى فى العلاج

بقلم الشيخ ابراهيم اليازجى

لا يجهل أحد ما للنغم من التأثير على العصب بالتسكين مرة والتهيج أخرى حتى ان الجندى يقتحم الموت غير مبال والطفل ينام والبعر ينشط على صوت الحادى إلى غير ذلك مما هو مشهور وقد تنبه الناس من عهد بعيد لاستخدام النغم فى معالجة بعض العلال العصبية والعقلية وأقدم ما يروى من ذلك ما كان من أمر شاول ملك بنى اسرائيل حين تخبَّطه روح السوء وكان داود يضرب له بالعود فيجد روحاً ويروى عن فيليب الخامس أحد ملوك اسبانيا انه اعتراه مسٌّ وكانت الملكة تعلم شدة ميله إلى السماع فأرسلت إلى فارينلى الموسيقى الشهير فى مدريد تستقدمه وأقامت له مجلس سماع فى دار تجاور مقام الملك فلما سمع الملك أول فصل من غنائه حصل عنده تنبهٌ كمن استيقظ من نوم عميق وفى الفصل الثانى طرب وارتاح وأمر بأن يؤتى بفارينلى إلى حضرتة وبعد ما غنى بين يديه أثنى عليه وجامله وأمره أن يقترح عليه ما يتمنى . وكان فارينلى قد لقن من قبل الملكة فسأله أن يأذن فى حلق عارضيه والباسه ملابسه وأن يحضر فى مجلسه وكأن الملك ممتعاً من ذلك من مدة طويلة فأجابه إلى ما سأل ومذ ذاك أخذت تنجلي تلك السحابة عنه وهو كل يوم يسمع غناء فارينلى حتى عاد إلى تمام رشده

وذكر الدكتور بتشنسكي من أطباء بطرسبرج ان وليدة لها من العمر أربع سنوات كانت تُرَعَق أى تخاف بالليل فأشار على ذويها أن يعالجوها بالغناء فكانت أمها تجلس بجانب سريرها وتغنيها بصوتٍ منخفض فلا تلبث أن تسكن الى صوتها وتنام

ولم يأت على ذلك شهرٌ حتى شفيت تماماً . قال ولكن ليس كل الناس فى ذلك سواء فان منهم من لا يسكن إلا على الصوت المنخفض ومنهم على العكس فينبغى أن يراعى فى ذلك سجية العليل . وأشهر من زاول معالجة الامراض بالنغم فى هذا العهد طبيب أميركانى يقال له ليونار كورنغ وطريقته فى ذلك أن يضعج العليل على وسادة مستلقياً على ظهره ويظله بخيمة لا منفذ فيها فيكون ما تحته مظاماً ويجعل فى رأسه كمة من جلد لين قد نيط الى جانبيها مسمعتان يجعلهما على أذني العليل ويتصل بهما سلكان يغضبان الى فونغراف ويرسل عند أسفل الوسادة حجاباً أبيض يستقبل عليه صوراً أشباح مختلفة بواسطة الفانوس السحرى فاذا تم اضجاعة على هذا الوجه أعمل الفونغراف

ووجهَ الفانوس الى الحجاب فيسمع العليل أنغاماً لطيفة وتترادف أمامه صور الاشباح والالوان البهيجة وبتوارد هذه المؤثرات على سمعه وبصره لا يلبث أب يدبّ النعاس فى عينيه ثم ينام نوماً هنيئاً يتخلله أحلام طيبة ومناظر جميلة ويقول الطبيب المذكور ان تكرار مثل هذا على العليل مرات قليلة يؤدي الى الشفاء

وفما حقق بعضهم ان للسمع تأثيراً على دورة الدم وقد عُنَى باختبار ذلك اثنان من علماء الفرنسيين يقال لهما الميسو بيناي والميسو كورتياى فأيدّا هذا القول وذكرّا ان اعظم الأنغام تقوية لدورة الدم اكثرها الفة عند العليل واذا كانت من الانغام المفرحة دق معها النبض وقوى ازدواجه وبعكسها الانغام الشجية فان النبض معها يكون عريضاً لتأثيرها على العصب المدد للأوعية وقد وجدا ان معدّل الذين يتأثرون بالنغم ٧ من ١٠ وقد نُقل عن اوميروس وبلوطرخس وتيوفريست ان الموسيقى تشفى من الطاعون والرثية ولدغ الهوام وزعم قوم من المتأخرين منهم ديمبروك وبونيت وكرخر انها تشفى من السل والنقرس والكلب وذهب غيرهم الى ابعد من ذلك فزعم بورتا انه اذا اتُخذت المعازف من خشب بعض العقاقير الطبية وُضرب بها على سماع العليل فعلت فعل العقار نفسه ولا يخفى ما فى ذلك كله .

والذى عليه علماء منافع الاعضاء اليوم ان النغم لا يخلو من تأثير على اصحاب الامراض العصبية والعقلية لكن فى رأى بعضهم ان هذا التأثير ليس من قبل النغم لذاته ولكنه ينشأ عما يصحبه من الاهتزاز الذى هو علة اكثر الحوادث الطبيعية وقد اختبر ذلك الميسو لا بورد وهو ممن اشتهر باستخدام النغم حتى فى قلع الاضراس فوضع رجلاً معتوهاً بحيث يتأثر باهتزازات كنجة عن قرب حتى كأنه هو نفسه يعزف بها فكان لذلك عليه تأثير أعظم جداً من تأثير النغم المسموع عن بعد والله اعلم .

اللهب الموسيقى

لا يخفى ان اكثر الاختراعات والاكتشافات العالمية يكون مصدره امرأ اتفاقياً يحدث على غير انتظار فاذا قُبِضَ لذلك الامر ذهن صاف وفكر متصرف أخذ يزاوله بتكرار الامتحان والاختبار حتى يبوّج له بما وراءه من السر المكتوم وعلى ذلك كان اكتشاف قوة البخار واكثر خصائص الكهربائية وغير ذلك مما هو مشهور . ومن الاتفاقات فى هذا الباب انه بعد ما

اكتشف الهدروجين سنة ١٧٦٦ على يد كافنديش كان من امتحانات هجنس فى هذا العنصر انه أوقد شيئاً منه فى طرف انبوب دقيق تحت كأس من الزجاج فسمع للبيه صوتاً فاستبدل الكأس بكأس اخرى اصغر منها ثم باناييب زجاجية متفاوتة القطر والطول فكان الصوت يختلف ارتفاعاً وانخفاضاً بحيث وجد انه يمكن ان يؤلف من ذلك نغم ثم انه فى اواسط القرن الماضى انتدب لهذا الاكتشاف فريدريك كسترن فزاوّل فيه امتحانات شتى استغرقت عدة سنوات فتبين له انه اذا جعل فى انبوب من الزجاج لسانان من اللهب متناسبا الحجم اهتزا وصدر بينهما صوت يستمر مادام اللسانان مفترقين فاذا تماسا بطل الصوت ثم يكون الصوت على اعلى طبقاته اذا جعل اللسانان عند ربع المسافة من اسفل الانبوب وبعد ذلك يضعف شيئاً فشيئاً كلما ارتفعاً حتى يبلغا الى منتصفه ويظل فيما فوق ذلك . فبنى على هذا الاكتشاف اختراع ارغون 'سمى باليروفون أى صوت النار ركبة من اناييب قائمة من البلور يتصل بأطرافها السفلى من الامام بحاسّ تضغط بالانامل مرتبة على ثلاثة صفوف مزدوجة فاذا ضغط على هذه الحاسّ افترق لسانا اللهب فى الانبوب فصدر الصوت واذا رفع الضغط تماسا فانقطع . وصوت هذا الارغن حسن صاف يقرب كثيراً من صوت الانسان وقد أُعمل فى عدة مجالس سماع فى باريز وفى معرض فينا فكان له افضل موقع من الاستحسان والاعجاب.

اللهب المتكلم

وأغرب من اللهب الموسيقيّ اللهب المتكلم وهو اختراع آلة تتكلم بواسطة اللهب فتقل صوت الانسان بلفظه ومقاطعته على حدّ الفونوغراف أو الفوتوغرافون وقد سميت هذه الآلة بالفوتوغرافوفون وهي تتألف من جهازين أحدهما قابل أو مسجل يتلقى أثر الصوت ويقيده والآخر مؤدّ أو ممثّل يبرز أثر الصوت ويؤديه عند الاقتضاء . والاول مؤلف من خزانة مظلمة كالتى تستعمل لرسم الصور المتحركة يُثبت فى احد جدرانها بكرتان تدوران على محاورهما احدهما فوق الاخرى ويلف عليهما طرفا عصاة طويلة تتخذ من غشاء حسّاس يتأثر بالنور كما تتأثر الصفائح الفوتوغرافية فاذا أريد أخذ رسم الصوت وُضع تجاه العصاة لهب شديد الضياء يُختار أن يكون لهب قوس كهربائية ويقف المتكلم أمام هذا اللهب فاذا تكلم تموج الهواء بحركة الصوت فيضطرب اللهب وترسم حركته على العصاة التى أمامه على شكل طرائق سوداء وبيضاء . وفى هذه الحال تدار إحدى البكرتين بإدارة سريعة فتلتف العصاة عليهما وتتحلّ عن الاخرى وفى أثناء انحلالها تمرّ أمام اللهب فتقع الطرائق متتابعة عليها على حدّ ما يكون فى رسم الصور المتحركة ولكى يكون رسم هذه الطرائق تامّ الوضوح يستعان بعدسية

استوائية تجمع نور القوس على العصاة وبعد أن ترتسم عليها الاهتزازات تكشف وتثبت كما تعالج زجاجات التصوير الشمسي

أما الجهاز المؤدي فيتألف من فانوس مثل فانوس الصور المتحركة ويمكن أن يستعمل فيه الجهاز السابق نفسه بعد أن يُحوّل الى نوع من الفوتوفون وهو آلة تلفونية مبنية على خاصية من خصائص السيليเนียม وهو معدن شبيه بالكبريت تختلف قوة اتصاله للكهربائية تبعاً لمقدار ما يقع عليه من النور. فإذا أرادوا أحداث صوت متقطع في التلفون وسطوا هذا المعدن بين التلفون والرصيف الكهربائي ثم سلطوا عليه شعاعاً من النور يقع عليه وقوعاً متقطعاً فيحدث في التلفون عملاً مطابقاً لحركة النور. فعند استعمال الجهاز المؤدي المذكور تجعل العصاة المرسومة في موضعها منه وبوضع أمامها مصباح شديد الضياء ويجعل السيليเนียม وراءها ثم تحل فتمر متتابعة أمام المصباح وينفذ النور منها الى السيليเนียม بقوة متقطعة أو متفاوتة شدة وضعف تبعاً لما يمر به من الطرائق الشفافة والمظلمة فتختلف قوة الجرى الكهربائي الواصل الى التلفون ويصدر عنه الصوت مطابقاً للهيئة التي ارتسم بها على العصاة

في صناعة الغناء

نقلاً عن مقدمة ابن خلدون

هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يُوقع كل صوت منها توقيعاً عند قطعه فيكون نغمة ثم تولف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات وذلك أنه تبين في علم الموسيقى أن الأصوات تناسب فيكون صوت نصف صوت وربع آخر وخمس آخر وجزء من أحد عشر من آخر واختلاف هذه النسب عند تأديتها إلى السمع بخروجها من البساطة إلى التركيب وليس كل تركيب منها ملذوذاً عند السماع بل للملذوذ تركيب خاصة وهي التي حصرها أهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور في موضعه وقد يساق ذلك التلحين في النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات إما بالقرع أو بالنفخ في الآلات تتخذ لذلك فترى لها لذة عند السماع فمنها لهذا العهد أصناف منها ما يسمونه الشبابة وهي قصبة جوفاء بالبخاش في جوانبها معدودة يُنفخ فيها فتصوت فيخرج الصوت من جوفها على سداده من تلك الالبخاش ويقطع الصوت بوضع

الأصابع من اليدين جميعاً على تلك الانبجاش وضعاً متعارفاً حتى تحدث النسب بين الأصوات فيه وتصل كذلك متناسبة فيلنذ السمع بادراكها للتناسب الذي ذكرناه ومن جنس هذه الآلة المزمار الذي يسمى الزلامي وهو شكل القصبة منحوتة الجانبين من الخشب جوفاء من غير تدوير لأجل اتلافها من قطعتين منفردتين كذلك بالنبجاش معدودة يُنفخ فيها بقصبة صغيرة تُوصَل فينفذ النفخ بواسطتها اليها وتُصَوّت بنغمة حادة يجري فيها من تقطيع الأصوات من تلك الانبجاش بالأصابع مثل ما يجري في الشبابة ومن أحسن الآت الزمر لهذا العهد البوق وهو بوق من نحاس أجوف في مقدار الذراع يتسع إلى أن يكون انفراج مخرجه في مقدار دون الكف في شكل بري القلم ويُنفخ فيه بقصبة صغيرة تؤدي الريح من الفم اليه فيخرج الصوت ثخيناً دويّاً وفيه أنبجاش أيضاً معدودة وتُقطعُ نغمة منها كذلك بالأصابع على التناسب فيكون ملذوداً ومنها الآت الأوتار وهي جوفاء كلها اما على شكل قطعة من الكرة مثل المربط والرباب أو على شكل مربع كالقانون تُوضع الأوتار على بسائطها مشدودة في رأسها الى دُسر جائلة ليأتي شدّ الأوتار ورخوها عند الحاجة اليه بدارتها ثم تُقرع الأوتار اماً بعد آخر أو بوتر مشدود بين طرفي قوس يمرّ عليها بعد أن يُطلى بالشمع والكندر ويُقطعُ الصوت فيه بتخفيف اليد في امراره أو نقله من وتر الى وتر واليد اليسرى مع ذلك في جميع الآت الاوتار توقّع بأصابعها على أطراف الأوتار فيما يُقرع أو يُحكّ بالوتر فتحدث الأصوات متناسبة ملذودة وقد يكون القرع في الطسوت بالقضبان أو في الأعواد بعضها ببعض على توقيع مناسب يحدث عنه التذاذ بالمسموع ولنبين لك السبب في اللذة الناشئة عن الغناء وذلك ان اللذة كما تقرر في موضعه هي ادراك الملائم والمحسوس انما تُدرك منه كيفية فاذا كانت مناسبة للمدرك وملائمة كانت ملذودة وإذا كانت منافية له منافرة كانت مؤلمة فالملائم من الطعوم ما ناسبت كفيته حاسة الذوق في مزاجها وكذا الملائم من المموسات وفي الروائح ما ناسب مزاج الروح القلبي البخاري لأنه المدرك واليه تؤديه الحاسة ولهذا كانت الرياحين والازهار العطريات أحسن رائحة وأشدّ ملاءمة للروح لغلبة الحرارة فيها التي هي مزاج الروح القلبي وأما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الاوضاع في أشكالها وكيفياتها فهو أنسب عند النفس وأشدّ ملاءمة لها فاذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخطيطه التي هي بحسب مادته بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مُدرك كان ذلك حينئذٍ مناسباً للنفس المدركة فتلذذ بادراك ملائمتها ولهذا تجد العاشقين المستهترين في المحبة يعبرون عن غاية محبتهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم

بروح المحبوب وفي هذا سرّ تفهمه ان كنت من أهله وهو اتحاد المبدأ وان كان ماسواك اذا نظرته وتأملته رأيت بينك وبينه اتحاداً في البداءة يشهد لك به اتحادكما في الكون ومعناه من وجه آخر ان الوجود يُشرك بين الموجودات كما تقوله الحكماء فتوّد أن يمتزج بمشاهدات فيه الكمال لتتحد به بل تروم النفس حينئذٍ الخروج عن الوهم الى الحقيقة التي هي اتحاد المبدأ والكون ولما كان أنسب الاشياء الى الانسان وأقربها الى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الانساني كان ادراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته من المدارك التي هي أقرب الى فطرته فيلجج كل انسان بالحسن من المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة والحسن في المسموع أن تكون الاصوات متناسبة لا متنافرة وذلك ان الاصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن فأولاً أن لا يخرج من الصوت الى مدّه دفعةً بل بتدرّج ثم يرجع كذلك وهكذا الى المثل بل لا بدّ من توسط المغاير بين الصوتين وتأمل هذا من افتتاح أهل اللسان التراكيب من الحروف المتنافرة أو المتقاربة الخارج فانه من بابهِ وثانياً تناسبها في الاجزاء كما مر أول الباب فيخرج من الصوت الى نصفه أو ثلثه أو جزء من كذا منه على حسب ما يكون التنقل متناسباً على ما حصره أهل الصناعة . فاذا كانت الاصوات على تناسب في الكيفيات كما ذكره أهل تلك الصناعة كانت ملائمةً ملذودةً ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً ويكون الكثير من الناس مطبوعاً عليه لا يحتاجون فيه الى تعليم ولا صناعة كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك وتسمى العامة هذه القابلية بالمضمار وكثير من القراء بهذه المثابة يقرأون القرآن فيجيدون في تلاحين أصواتهم كأنها المزامير فيطربون بحسن مساقمهم وتناسب نغماتهم ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب وليس كل الناس يستوي في معرفته ولا كل الطباع توافق صاحبها في العمل به اذا علم وهذا هو التلحين الذي يتكفل به علم الموسيقى كما نشرحه بعد عند ذكر العلوم وقد أنكر مالك رحمه الله تعالى القراءة بالتلحين وأجازها الشافعي رضي الله تعالى عنه وليس المراد تلحين الموسيقى الصناعي فانه لا ينبغي أن يختلف في حظره إذ صناعة الغناء مبيّنة للقرآن بكل وجه لان القراءة والاداء تحتاج الى مقدار من الصوت لتعين اداء الحروف لا من حيث اتباع الحركات في موضعها ومقدار المدّ عند من يطلقه أو يقصره وأمثال ذلك والتلحين أيضاً يتعين له مقدار من الصوت لا يتم إلا به من أجل التناسب الذي قلناه في حقيقة التلحين واعتبار احدهما قد يُخل بالآخر اذا تعارضا وتقديم الرواية متعين من تغيير الرواية المنقولة في القرآن فلا يمكن اجتماع التلحين والاداء المعبر في القرآن بوجه وانما

مرادهم التلحين البسيط الذي يهتدى اليه صاحب المضمار بضبعه كما قدمناه فيردّد أصواته ترديداً على نسب يُدرّكها العالم بالغناء وغيره ولا ينبغي ذلك بوجه كما قاله مالك هذا هو محلّ الخلاف والظاهر تنزيله القرآن عن هذا كله كما ذهب اليه الإمام رحمه الله تعالى لان القرآن محلّ خشوع بذكر الموت وما بعده وليس مقام التذاذ بادراك الحسن من الاصوات وهكذا كانت قراءة الصحابة رضى الله عنهم كما في اخبارهم وأما قوله (صلعم) لقد أُوتي مزماراً من مزامير آل داود فليس المراد به التريد بالتلحين انما معناه حسن الصوت واداء القراءة والابانة في مخارج الحروف والنطق بها واذ قد ذكرنا معنى الغناء فاعلم انه يحدث في العمران اذا توفّر وتجاوز حدّ الضروري الى الحاجي ثم الى الكماليّ تَقَنَّنوا فتحدث هذه الصناعة لأنه لا يستدعيها إلا من فرغ من جميع حاجاته الضرورية والمهمة من لمعاش والمنزل وغيره فلا يطلبها إلا الفارغون عن سائر احوالهم تَفَنَّنَا في مذاهب الملوذات وكان في سلطان العجم قبل الملة مها بحر زاخر في امصارهم ومَدَنهم وكان ملوكهم يتخذون ذلك يولعون به حتى لقد كان للملك الفرس اهتمام بأهل هذه الصناعة ولهم مكان في دولتهم وكانوا يحضرون مشاهدتهم ومجامعهم ويغنون فيها وهذا شأن العجم لهذا العهد في كل أفق من آفاقهم مملكة من ممالكهم وأما العرب فكان لهم أولاً فنّ الشعر يؤلفون فيه الكلام اجزاء متساوية على مناسب بينها في عدة حروفها المتحركة والساكنة ويُفصلون الكلام في تلك الاجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلاً بالافادة لا ينقطع على الآخر ويسمونه البيت فتأثم الطبع بالتجزئة أولاً ثم تناسب الاجزاء في المقاطع والمبادئ ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها فلهجوا به فامتاز من بن كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لاجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديواناً لاخبارهم حكمهم وشرفهم ومحكماً لقرائهم في اصابة المعاني واجادة الاساليب واستمرّوا على ذلك وهذا تناسب الذي من اجل الاجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر من تناسب الاصوات كما هو معروف في كتب الموسيقى إلا انهم لم يشعروا بما سواه لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علماً ولا عرفوا صناعة وكانت البداوة اغلب نحلهم ثم تَفَنَّنَ الحداة منهم في حداء ابلهم والفتيان في فضاء خلواتهم رَجَعُوا الاصوات وترنموا وكانوا يسمون الترنم اذا كان بالشعر غناءً واذا كان بالتهليل أو نوع قراءة تغبيراً بالغين المعجمة والباء الموحدة وَعَلَّمَهَا أَبُو إِسْحَاقَ الزَّجَّاجُ بانها تذكر بالغابر وهو الباقي في باحوال الآخرة وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة كما ذكره ابن رشيق آخر كتاب لُعمدة وغيره وكانوا يسمونه السناد وكان اكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يرقص عليه

وَيُمَشَّى بِالْدُفِّ وَالْمِزْمَارِ فَيُضْطَرِبُ وَيَسْتَخْفُ الْحُلُومُ وَكَانُوا يَسْمُونَ هَذَا الْهَزَجَ وَهَذَا الْبَسِيطَ كُلَّهُ مِنَ التَّلَاحِينِ هُوَ مِنْ أَوَائِلِهَا وَلَا يَبْعَدُ أَنْ تَتَفَقَّنَ لَهُ الطَّبَاعُ مِنْ غَيْرِ تَعْلِيمٍ شَأْنِ الْبَسَائِطِ كُلِّهَا مِنَ الصَّنَائِعِ وَلَمْ يَزَلْ هَذَا شَأْنُ الْعَرَبِ فِي بَدَاوَتِهِمْ وَجَاهِلِيَّتِهِمْ فَلَمَّا جَاءَ الْإِسْلَامُ وَاسْتَوْلُوا عَلَى مَمَالِكِ الدُّنْيَا وَحَازُوا سُلْطَانَ الْعَجَمِ وَغَلِبُوهُمْ عَلَيْهِ وَكَانُوا مِنَ الْبَدَاوَةِ وَالْفَضَاظَةِ عَلَى الْحَالِ الَّتِي عَرَفَتْ لَهُمْ مَعَ غَضَارَةِ الدِّينِ وَشِدَّتِهِ فِي تَرْكِ أَحْوَالِ الْفِرَاقِ وَمَا لَيْسَ بِنَافِعٍ فِي دِينٍ وَلَا مَعَاشٍ فَهَجَرُوا ذَلِكَ شَيْئًا مَا وَلَمْ يَكُنِ الْمَلُودُ عِنْدَهُمْ إِلَّا تَرْجِيعُ الْقِرَاءَةِ وَالتَّرْنَمُ بِالشَّعْرِ الَّذِي هُوَ دِينُهُمْ وَمَذْهَبُهُمْ فَلَمَّا جَاءَهُمُ التَّرَفُّ وَغَلَبَ عَلَيْهِمُ الرِّفْقُ بِمَا حَصَلَ لَهُمْ مِنْ غَنَائِمِ الْأُمَمِ صَارُوا إِلَى نَضَارَةِ الْعَيْشِ وَرَقَّةِ الْحَاشِيَةِ وَاسْتَحْلَاةِ الْفِرَاقِ وَافْتَرَقَ الْمَغْنُونُ مِنَ الْفَرَسِ وَالرُّومِ فَوَقَعُوا إِلَى الْحِجَازِ وَصَارُوا مَوَالِي لِلْعَرَبِ وَغَنَوْا جَمِيعًا بِالْعِيدَانِ وَالطَّنَابِيرِ وَالْمَعَازِفِ وَالْمِزَامِيرِ وَسَمِعَ الْعَرَبُ تَلْحِينَهُمْ لِلْأَصْوَاتِ فَلَحَنُوا عَلَيْهَا أَشْعَارَهُمْ وَظَهَرَ بِالْمَدِينَةِ نَشِيطُ الْفَارَسِيِّ وَطُوَيْسٍ وَسَائِبِ بْنِ جَابِرٍ مَوْلَى عُبَيْدِ اللَّهِ بْنِ جَعْفَرٍ فَسَمِعُوا شِعْرَ الْعَرَبِ وَلَحَنُوهُ وَأَجَادُوا فِيهِ وَطَارَ لَهُمْ ذِكْرُ ثَمَّ أَخَذَ عَنْهُمْ مَعْبِدٌ وَطَبَقَتُهُ وَابْنُ شُرَيْحٍ وَأَنْظَارُهُ وَمَا زَالَتْ تَنْدَرُجُ إِلَى أَنْ كَمَلَتْ أَيَّامُ بَنِي الْعَبَّاسِ عِنْدَ إِبْرَاهِيمَ بْنِ الْمَهْدِيِّ وَإِبْرَاهِيمَ الْمُوصِلِيِّ وَابْنَهُ إِسْحَاقَ وَابْنَهُ حَمَّادَ وَكَانَ مِنْ ذَلِكَ فِي دَوْلَتِهِمْ بَغْدَادُ مَا تَبِعَهُ الْحَدِيثُ بَعْدَهُ بِهِ وَبِمَجَالِسِهِ لِهَذَا الْعَهْدِ وَأُمَعْنُوا فِي اللَّهِ وَاللَّعِبِ وَأَتَّخَذَتْ آلَاتُ الرِّقْصِ فِي الْمَلْبَسِ وَالْقَضْبَابِ وَالْأَشْعَارِ الَّتِي يَتَرْنَمُ بِهَا عَلَيْهِ وَجَعَلَ صَنْفًا وَحْدَهُ وَأَتَّخَذَتْ آلَاتُ أُخْرَى لِلرِّقْصِ تُسَمَّى بِالْكَرْجِ وَهِيَ تَمَائِيلُ خَيْلٍ مُسَرَّجَةٍ مِنَ الْحَشَبِ مَعْلَقَةٌ بِأَطْرَافِ أَقْبِيَةٍ يَلْبَسُهَا النِّسْوَانُ وَيَحَاكِينَ بِهَا امْتِطَاءَ الْخَيْلِ فَيَكْرُونَ وَيَفْرُونَ وَيَتَأَقِفُونَ وَأَمْثَالُ ذَلِكَ مِنَ الْأَلْبِ الْمَعْدَّةِ لِلْوَلَامِ وَالْإِعْرَاسِ وَأَيَّامِ الْأَعْيَادِ وَمَجَالِسِ الْفِرَاقِ وَاللَّهْوِ وَكَثُرَ ذَلِكَ بِبَغْدَادٍ وَأَمْصَارِ الْعِرَاقِ وَانْتَشَرَ مِنْهَا إِلَى غَيْرِهَا وَكَانَ لِلْمَوْصِلِيِّينَ غِلَامُ اسْمُهُ زُرِّيَابُ أَخَذَ عَنْهُمْ الْغِنَاءَ فَأَجَادَ فَصَرَفُوهُ إِلَى الْمَغْرِبِ غَيْرَةً مِنْهُ فَلَحِقَ بِالْحَكَمِ بْنِ هِشَامِ بْنِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الدَّخَلِ أَمِيرَ الْأَنْدَلُسِ فَبَالِغٍ فِي تَكْرِمَتِهِ وَرَكِبَ لِقَائِهِ وَأَسْنَى لَهُ الْجَوَائِزَ وَالْأَقْطَاعَاتِ وَالْجَرَايَاتِ وَأَحْلَهُ مِنْ دَوْلَتِهِ وَنَدَمَائِهِ بِمَكَانٍ فَأَوْرَثَ بِالْأَنْدَلُسِ مِنْ صِنَاعَةِ الْغِنَاءِ مَا تَنَاقَلُوهُ إِلَى أَرْزَامِ الطَّوَائِفِ وَطَلَمِنْهَا بِأَشْبِيلِيَّةٍ بِحَرِّ زَاخِرٍ وَتَنَاقَلَ مِنْهَا بَعْدَ ذَهَابِ غَضَارَتِهَا إِلَى بِلَادِ الْعُدُوَّةِ بِأَقْرِيقِيَّةٍ وَالْمَغْرِبِ وَانْقَسَمَ عَلَى أَمْصَارِهَا وَبِهَا الْآنَ مِنْهَا صِبَابَةٌ عَلَى تَرَاجُعِ عُمَرَانِهَا وَتَنَاقُصِ دَوْلِهَا وَهَذِهِ الصَّنَاعَةُ آخِرُ مَا يَحْصُلُ فِي الْعُمَرَانِ مِنَ الصَّنَائِعِ لِأَنَّهَا كِمَالِيَّةٌ فِي غَيْرِ وَظِيفَةٍ مِنَ الْوُظَائِفِ إِلَّا وَظِيفَةُ الْفِرَاقِ وَالْفَرَحِ وَهُوَ أَيْضًا أَوَّلُ مَا يَنْقَطِعُ مِنَ الْعُمَرَانِ عِنْدَ اخْتِلَالِهِ وَتَرَاجُعِهِ وَاللَّهُ أَعْلَمُ انْتَهَى »

الموسيقى البيزنطية

بقلم العلامة المفتن سيادة المطران كيرلس رزق

لقد عُذِتْ بتدبير هذا المقال المُقْتَرَح عليّ بعنوان « الموسيقى اليونانية البيزنطية » اجابةً لالتماس



والحاح السيد قسطندي رزق الكاتب الاديب والهام صاحب كتاب « الموسيقى الشرقية والغناء العربي » في الجزء الثاني القريب الصدور وتنشيطاً له ولا مثاله ممن عني بيعت الفنون الجميلة من زوايا النسيان واحياء ذكرى المبرزين من أهل الفن في هذا المضمار. أصدره بكلمة عامة في الموسيقى الشرقية لارتباطه بها، ثم أعالج الموضوع بكل إيجاز خوف الاطالة على غير طائل فأقول

لما التأم المؤتمر الموسيقي

في مصر من بضع سنين ،
بعناية ورعاية جلالة المغفور

له الملك فؤاد الاول رحمه الله ، نشرتُ مقالاً في الموسيقى ، عمومًا والشرقية العربية خصوصاً ، أتيتُ به على بيان المبادئ العامة للموسيقى وتاريخها وعلاقتها بالشعر والشعور والعاطفة . وآثرتُ بالاجمال الموسيقى الشرقية العربية على الغربية من هذا القبيل أي (العاطفة) لاشتمالها على أرباع المقام بل على

أخماسه في موسيقى الهند على ماروى الثقات . واقترحتُ تأليف لجنة من خبراء الفن ومجيدى ضروب الانغام ، تُعنى بوضع ركنين جديدين مفقودين في الشرقية مع التوفّر على اتقان الحالية : أولهما « العلامات » النوطة (Notes) وبها تضبط المقامات في الديوان ومقاييسها من حيث ارتفاع وانخفاض الصوت جملةً أو تدريجاً على ما يقتضيه نظام الديوان الموسيقىّ العائد اليه ، وبها ترتبط المقطوعات الموسيقية وتُعرف على الآلات وتُرَنَّم من أصحاب الفن بمجرد الاطلاع على العلامات دون سماعها من الملحنين لها أو الذين أخذوا عنهم على عكس الحالة الحاضرة . نعم يمكن استعارة النوطة الافرنجية للربط ، ولكن هذه النوطة تخرجها عن أصلها من حيث المقامات وتقسيمها وتبقى عارية ليست معها . وثانيهما « فن الأرمونية Harmonie » (الطشن) أى اختلاف أساس الاصوات المتعددة في الديوان يجمعها رابط موسيقىّ يوحدّها في حسن الوقع على الاسماع . وقد امتازت الغربية بهذين الركنين عن الشرقية . واتفقت في نوع السينفونية (Symphonie) أي اتحاد الاصوات المتعددة على أساس واحد ، ولكنها مع ذلك تختلف في المقامات . — على ان الارمونية أوسع مجالاً للابتكار وأقوى أثراً لأنها تمكن أرباب الفن من التوسع في أنواع موسيقية شتى تعجز عنها السينفونية . وهذا الأثر يظهر جلياً في الآلات كما انها تصلح لاثارة شتى العواطف أخصّها الحماسة . ولا يخفى اب هذين الركنين موجودان في الموسيقى اليونانية وهي تمتّ الى الشرقية والغربية من حيث أصلها ومأطراً عليها من عوامل الحدّثان مع اختلافها عنهما في ضبط مقاس المقامات . أجل ان بعض المحدثين اليوم من محترفي الفن الموسيقىّ العربىّ في مصر حاولوا التجديد ومعالجة الارمونية ، فلم يوفقوا لانهم قصدوا تقريب الموسيقى العربية من الغربية الاوربية بأسلوب لا هو شرقيّ ولا هو غربيّ ، فنشأ عن ذلك فن خِلاسىّ^(١) لا هذه ولا تلك ، بل أفسدوا الانغام الاصلية الجميلة المألوفة المسيرة للعواطف والمنحدرة اليها من الاجداد . وهذا مفسدة الاسماع فتألفه على ما هو واقع اليوم للشيبية ، من ذلك المنولوجات الحديثة ومعظمها غرامىّ تافه لا لون ولا طعم للنغم فيه ، فكأنه جمجمة بلا طحن ، علاوة عن التكرار في اللفظ والنغم المملين يملأهما النواح المتصل . واذا استمرّت الحال على هذا المنوال ، فقدنا الذوق الموسيقىّ الصحيح وتعرضنا لفقد استقلال موسيقانا الشرقية مع اننا حريصون على استقلالنا السياسىّ والوطنيّ الذى من ظواهره الحرص على الاحتفاظ بكل شئ لنا أخصه الموسيقى المعيّنة عن العواطف النفسية للأمة ، وحسبى هذه الكلمة تمهيداً للولوج في الموضوع ، وعلى الله الاتكال .

(١) الخلاسى بالكسر (الولد بن ابوين ابيض واسود)

الموسيقى اليونانية - هذه الموسيقى من أقدم الموسيقىات وأكملها وأنظمها وأقدرها على شتى العواطف وتصويرها من حماسة وفرح وحزن وغزل ورقة شعور وسائر ما يعرض للانسان من الحالات النفسية فى الحياة ، وهى والشعر متلازمان ، ولو أنها سابقة له فى النفس البشرية بل فى الحيوان الاعجم نفسه على الاطلاق . وهى مكنونة فى السليقة ، وأصدق مظهر من مظاهر الاحساس لا كلفة فيها ، وبهذا تفارق الشعر لانه خاضع للعقل فى صياغته ، فى هذا الامر هى مشتركة أيضاً مع سائر الموسيقىات عند جميع الشعوب .

وغير خاف ان قدماء اليونان قد امتازوا بين سائر الامم بعلم الكلام والفلسفة والأدب والفصاحة والوطنية والشجاعة والابتكار والشعر والفنون الجميلة أخصها الموسيقى . وكان لهذه فى ابان عزهم منزلة رفيعة طفت على كل ميزة أخرى . وأساس الموسيقى اليونانية أربع نغمات لأربعة أقاليم وهى : (١) « الليدى » ويمثله فى العربية نغمة الدوكاه ، (٢) و « الفريجى » ويمثله الجهاركاه ، (٣) و « الذورى » ويمثله البياتى ، (٤) و « المكسليدى » ، ويمثله السيكا . ومن هذه الاربع ، تفرعت أربع أخرى تمت كل واحدة منها الى أصها فيها ولها أسماء خاصة لاطائل لذكرها هنا . وقد وضعوا لها علامات (نوتة) تدل المرتم والموسيقى على درجات الاصوات صعوداً ونزولاً ونبرة (مهاجاً) . وعند معالجتها يتبين مرجع نغماتها فى الديوان الموسيقى . وجعلوا لهذه الموسيقى ثلاثة دواوين يمتاز فيها كل ديوان عن غيره من المقامات من حيث المسافة بين مقام وآخر ، والمنهاج ، ولكل ديوان اسم يُعرف به . فكان من ثم ثلاث أنغام : (١) الدياتونيك diatonique ويُعرف عند الغربيين « بالبلان شان » "plein chant" أدخله البابا غرغوريوس فى موسيقاهم بعدما اتقن فى الشرق الانغام اليونانية مدة سفارته فى القسطنطينية . (٢) والخروماتيك chromatique (٣) والارمونيك harmonique ويميز بين هذه النغمات الثلاث بطريقة اداء الترنيم أو المقامات . وقد وضعوا لضبط المقطوعة الموسيقية ، عدا العلامات المذكورة ، الدليل فى أول المقطوعة بعلامة خاصة ، والضرب أو الزمان ، والمنهاج أى التنعيم بحيث يُستطاع ضبط ايقاع المقطوعة بالصوت والآلة أينما عُولجت دون تغيير أو لزام أخذها بالسمع كما هو جار بالعربية . وقد بقيت هذه الموسيقى من صوتية وآلية فى عزها وتذوقها مادام اليونان فى أوج حضارتهم ومجدهم . ولما سطت عليهم عاديات الدهر ، تقهرت الموسيقى معهم بطبيعة الحال ، لكنها بقيت فى جوهرها وأساسها مما لا حاجة الى بسطه هنا مراعاةً للايجاز .

الموسيقى البيزنطية . — ان هذه الموسيقى هي وليدة اليونانية ومتفرعة عنها وقائمة على أساسها ، لها منزلة رفيعة وميزة عن سائر الموسيقىات لاحرازها كل مكملات الموسيقى . وقد اتخذتها الكنيسة الشرقية ذات الطقس اليوناني البيزنطي موسيقى خاصة بها وانتمت اليها ، ودعيت بيزنطية نسبة الى بلدة بيزنطية كائنة على البوسفور وهي عاصمة المملكة الرومانية الشرقية في عهد الامبراطور قسطنطين الكبير وسميت قسطنطينية باسمه ، وفي عهد الدولة العثمانية اسطنبول . وكانت مدينة العلم والثقافة العالية والفنون الجميلة ولاسيما الموسيقى المؤسسة على اليونانية القديمة . ومازالت تدرج في سلم الرقي حتى بلغت أوجها في الجيل العاشر الميلاد ، ثم عادت القهقري تدريجياً تبعاً لحالة الدولة . ولا يعلم تماماً طريقة معالجة الانغام في ابان ازدهارها ، بيد ان أساس هذه الموسيقى بقي في جوهره سالماً . وتسلسل الفن الى المتأخرين مع أساس العلامات وسائر الضوابط المبنية في اليونانية قبيله . وانما تسرب الى هذه الموسيقى ، بسبب الاختلاط بغير أهلها وتسلب الغزاة على البلاد ، عدة نغمت ليست منها في الاصل ، ولكنها متميزة عنها على كل حال ، كالنغمت الفارسية وغيرها ، فاضطر الموسيقيون البيزنطيون الى وضع علامات لهذه ، تدل على تغيير النغم عند ادائه في سياق المقطوعة ، ثم علامة تركه والعودة الى سياق النغمة الاصلية . والعلامات (النوطة) الحالية لا تتجاوز العشر عدداً ، وكانت قديماً أربع عشرة . وما حدا للموسيقيين على ذلك الاختصار هو تبسيط العلامات لتعقدها قبلاً . وهذا الاصلاح جرى في اسطنبول أخيراً في أوائل الجيل الغابر سنة ١٨١٣ وقد سبقه خمسة اصلاحات أخرى متعاقبة من الجيل الخامس حتى السنة المذكورة ، أهمها في الجيل الثامن الميلاد ، قام به القديس يوحنا الدمشقي نابعة الموسيقيين وامام المرثمين وركن الشعراء الروحانيين ومنظمي التسابيح . ولا يخفى ان الكنيسة الشرقية اقتصرت في تأدية الانغام الموسيقية على الاصوات الطبيعية من فردية « وكورسية » دون الآلات لاسباب جديرة بالاعتبار ، ولعل أهمها التميز عن طريقة الوثنيين واليهود في معابدهم وضجيج الآلات وثقلها على الاسماع في محل محصور كالمعابد ، وكلفة القيام بتدريسها وتعميمها في المدن والقرى حرصاً على توحيد الطقس ، وما الى ذلك . - ولهذا الموسيقى الكنسية ثمان أنغام أساسية يتفرع منها غيرها . ولها ، كما لليونانية ، ثلاثة دواوين ذكّرت قبيله أعني الدياتونيك والخروماتيك والارمونيك . يعود اليها كل مقام في الترنيم والعزف مع المحافظة على الدليل ويعبر عنه المرتبيرة باليونانية والضرب والمنهاج (اينوس باليونانية) . وقد ألفتها الأذان

بحيث صارت تنبوع عن سماع غيرها في الكنائس ولو بمحنة التجديد ، وهي مشاعة لكنيسة الروم الارثوذكس والروم الملكيين الكاثوليكين لان أصلهما واحد . وتعتبر خير إرث آل الينا من الاولين ويجب الاحتفاظ به ولا عبرة بما أدخله البعض من الاحداث في بعض الكنائس ارضاء لقسم من الشبيبة المتأثرة بالحضارة الغربية كما جرى للموسيقى العربية . فان الجمهور في كلتا الكنيستين لم يزل متمسكا بالأنغام البيزنطية الجميلة البحتة الموافقة لكل تأثير نفساني من حماسة وفرح وخشوع واخبات ونحو ذلك والرأى الراسخ عندي لزام الاحتفاظ بالموسيقى البيزنطية كما وصلت الينا وجواز التلاعب بالأنغام على أساسها خوف الملل من نغم واحد . وهذا لا غبار عليه ، ويعدّ من باب تداخل الأنغام والعودة الى الاساس كما يجرى الانتقال من الدياتونيك الى الخروماتيك والأرمونيك ولهذا نظائر في النغم العربي كالانتقال من البياتي الى المعجم وغيره والعودة الى النغم الاساسي تمثيلاً مع طبائع الانسان في حب التنقل ولا سيما في الجيل الحاضر . - هذا جلّ ما تراءى لي اثباته في هذا المقال ، فان أصبت فذلك ، والاّ فالعذر من شيم الكرام ، وفوق كل ذي علم عليم . والسلام .

ملحوظة

سبق لهربرت سبنسر في ص ٧٢ من هذا الجزء كلام وجيز على حركات الصوت وتوقيت النغم تحت تأثير الاحداث النفسانية فانا نورد فيما يلي ايثاراً للفائدة مسميات الانغام بالاطليانية على حدّ ما ذكر سبنسر بها بعضها وتجدون التعريب امام كل لفظة بمفردها :-

Largo	أبطاً الحركات الموسيقية
Lento	بطيء - هادئ
Adagio	أبطاً
Andante	بهدهؤ
Andantino	معتدل - متوسط
Allegretto	قليل السرعة
Allegro	أقل سرعة
Vivace	نشط حماسي
presto	سريع
prestissimo	أسرع

الموسيقى عند الإسرائيليين

بقلم

الدكتور هلال فارسي

حكيم باشي خزان اصوان وطبيب بمصلحة السكك الحديدية المصرية سابقاً وحائز للرتبة الثالثة وحامل نيشان النيل الخامس ومداية من جمعية الصليب الأحمر في الحرب الكبرى

الموسيقى من أقدم الفنون عهداً في التاريخ وهي طبيعية في الانسان وملازمة له وكانت مقصورة على الصوت دون أن تصحبه آلة وترية وبرزت في عالم الوجود مبتدئة بالصفير فالتصفيق فالنقر



بالأصابع فضرب الأرض بالأرجل حتى انتهت إلى الغناء ثم استنبطت تدريجياً الآلات التي في مقدمتها العود والمزمار وكان يوبال من سلالة قايين بن آدم أول من عزف على العود ونفخ في المزمار وذلك قبل الطوفان بنحو ٤ سنة ق.م وقيل ان لفظة «يوبيل» اشتقت من لفظة يوبال اسم مخترعها الأول لزعم أن النفخ في البوق يُزاول في أثناء الاحتفال باليوبيل ويسمى قرن اليوبيل وقد روى يوسفوس أن آدم تنبأ بمخرب العالم بالنار مرة وبالطوفان أخرى فبنى شيت وأولاده عمودين أحدهما من الحجر والثاني من الطوب (الاجر) ونقشوا عليهما شكل الآلتين المذكورتين تخليداً لذكر هذا الاختراع حتى اذا دمر

الطوفان العمود الثاني بقى العمود الأول حافظاً ما نُقش عليه من الأشكال وهذان العمودان موجودان بأرض سيرياد الآن إلا ان هويتسون أحد أساتذة كمبريدج دحض حجة يوسفوس الذى نسب هذين العمودين للذين بأرض سيرياد الى شيت بن آدم وذريته لزمعه أن الذى شيدهما سيت (سيزوستريس) أحد فراعنة مصر واذا سلمنا بصحة الرواية القائلة بأن آدم تنبأ بخراب الكون بالنار والطوفان على ما مرّ ذكره فلا يعقل قط أن العمودين اللذين نقش عليهما شيت وأولاده شكليّ الآتين اللتين اخترعهما ظلّا قائمين مع ما دمره الطوفان من أعمدة ورُسَبَت في دركه من أبنية ضخمة عديدة فضلاً عن أن العمودين المنسوبين الى سيت أو سيزوستريس المصرى كانا قائمين بعد الطوفان في أرض سيرياد وربما أنهما وصلا الى عهد يوسفوس وكان الشعر والموسيقى متلازمين كفرنسيّ رهان وأول من أنشد لامك أبو يوبال على ما جاء بالتوراة إذ قال لعادة وصلة امرأته « إسمعا قولى يا امرأتى لامك وأصغيا إليّ فأتى قتلتي رجلاً لجرحى وفنى لشدخى » مشيراً الى جريمة قايين (تكوين ٤-٢٣) ثم أخذت الموسيقى تترقى تبعاً لارتقاء الأمم في سُلّم المدنية والحضارة على حدّ سائر الصنائع والفنون كالبناء والهندسة والنقش والتصوير فى انحاء الشرق قبل الغرب وقد تفنن المصريون فى ضروب الغناء واختراع الآلات الموسيقية من ذوات الأوتار والنفخ والأيقاع وما إليها وصاروا يمارسونها فى مجامعهم العائلية وفى الأعراس وفى الحفلات الدينية بدليل ما يُشاهد من الآثار لقدماء المصريين داخل هياكلهم وخارجها وقد أخذ الاسرائيليون عن المصريين كثيراً من عوائدهم مدة اقامتهم بمصر نحو ٤٠ عام بأن زاولوا الموسيقى والغناء فى معابدهم فى عهد داود وفى هيكل سليمان عليهما سلام الله وكان الغلمان يغنون على أبواب المدينة بالعزف على ذوات الأوتار (مراثى ١٤-٥) ثم فى أثناء مسح الملوك وعند جلوسهم على العرش بدليل ان ضرب الشعب بالبوق يوم مسح سليمان الملك قائلين « ليحيى الملك سليمان » ونفخوا بالناي زرافاتٍ ووحداناً متهللين وفرحين وعند عودة القواد الظافرين وفى أثناء الاحتفاء باستقبالهم كما جاء فى (قضاة ١١-٣٤ وصموئيل ١ ١٦-١٨) « خرجت النساء للقاء شاول الملك بالغناء والرقص بدفوف وبمثلثات » ولما عاد يفتاح الزعيم الى بيته بعد أن انتصر على فلسطين خرجت ابنته للقاءه بدفوف ورقص وكذلك فى تدشين الهيكل والأماكن المقدسة فعلوا مثل ذلك ففى تدشين أسوار أورشليم (نحميا ١٢-٧٢) طُلب اللاويون الى أورشليم ليدشّنوا السور بفرح وغناء بالصنوج والرباب والعيّدان وكانت فى أعياد المظال وجمع الحصاد والكروم تخرج بنات شيلوه ليدرن فى الرقص الى أن أصبحت التراتيل جزءاً

لا يتجزأ من الصلاة في أثناء عباداتهم والظاهر من كتابات عزرا ونحميا ان الاسرائيليين كانوا يميزون بين فرق المرتلين واللاويين ولكنهم أدمجوها في فرقة واحدة فيما بعد وقُسح المجال أمام المرتلين بمحصولهم على وظائف كهنوتية والترخيص لهم بناء على أمر أغريفاش بأن يلبسوا ملابس الكهنة البيضاء فلذلك انتظمت الاحتفالات الدينية انتظاماً تاماً وأصبح للمغنيين ضياع خاصة حول اورشليم وأنصبة إسوةً ببقية الأسباط

وكان داود النبي في طليعة الذين حذقوا الغناء والعزف فضلاً عن كونه شاعراً مفلحاً وقد اخترع بعض الآلات الموسيقية على ما رواه عاموس (٦-٥) «المخترعون آلات الغناء كداود» ونظم القسم الأكبر من المزامير التي هي آية البراعة وعنوان البيان وهي لا تزال على تقادم العهد بها وكثرة المنظومات والأناشيد الدينية ذائبة الصيت ومنتشرة بين اليهود والمسيحيين الذين تنقلها السنهم جميعاً ويتغنون بها من حين لآخر وقد تُرجم بعضها الى لغات كثيرة وزاوها كثير من الشعوب في عباداتهم وله عدة مرأى رثى بها شاول ويوناتان ابنه وقد بلغت حد الإعجاز والرقّة

ثم قام من بعده سليمان ابنه وأنشد الف وخمسين نشيداً ويُنسب اليه المزمور الثاني والسبعون نشيد الانشاد ببيانه الذي هو السحر أو أغرب لما حواه من البلاغة والغزل وقد ترجمه الى العربية ونظمه المغفور له رزق الله بن نعمة الله حسونة الحلبي وطبعه في ديوان سماه أشعر الشعر ولا رميا النبي عدة مرأى شهيرة رثى بها اورشليم وشعب اسرائيل الذي تفرق أشتاتاً يوم جلّائه الى بابل . ولا يوجد لدينا معلومات مقررة عن تدرج الموسيقى وتقدمها من الوجهة الفنية وعن كيفية ترتيل المزامير وغناء القصائد والأناشيد وغيرها وعن كيفية تلحينها إلا أنه من المؤكد أن الموسيقى العامة تبدلت بموسيقى فنية مع توالى الزمن وأحكم تركيبها واتسع نطاقها بمجرد اختلاطها بالأُم المجاورة وكان من عادة المُصلّين أن يشتركوا في الهيكل مع الكهنة والمرتلين بالغناء والترتيل والترديد وتكرار بعض الألفاظ والجمل مثل « آمين . هلوليا » ولأن إلى الأبد رأفته في مزمور ١٣٦ كذلك استجبنا يا رب . ومن إله مثلك . واكتبنا في سفر الحياة . وما شاكل ذلك .

وانا نجد في تدشين أسوار أوشليم أن نحميا قسم فرق المغنين إلى جوقين كبيرين وبعد طوافهما حول سور المدينة من جهتين متقابلتين وقف في الهيكل واحدٌ منهما تجاه الآخر ورتّل كلاهما تراتيل الشكر والحمد لله بالتناوب (نحميا ١٢ - ٣١ و ٢٧) وعلى مثل هذا الترتيب كانت تراتيل الساروفيم تُتلى بالتناوب كما في رؤيا أشعيا (٦) وقد جرى الناس هذا الجرى في انحاء الشرق إلى يومنا هذا

بحيث أن المغنى يغنى موشحاً واحداً يكرّره باقى المغنين من ثلاث مرات إلى خمس بصوت منخفض من طبقة « الباص » يُحدد قياسه تحديداً يناسب الأغنية بواسطة ضرب الصنوج وروى يشوع بن حنانيا من جوق اللاويين فى بيت المقدس ان جوق المرتلين كان يبرح مكانه الذى كان يقرب المذبح متجهاً إلى المجمع ليشارك معه فى العبادة على أصوات الآلات الموسيقية وبعد مضى زمن صاروا يكتبون بالتراتيل بالأصوات بدون مساعدة الآلات وإذ ذاك استمرّ نظام الغناء والترتيل قائماً على معرفة القوافى وتقطيع الجمل ومخارج الألفاظ ولا سيما « النوتة » والابعاد الموسيقية ولم يسبح للنساء الاشتراك فى الغناء مع المرتلين فى المعابد الاسرائيلية وقد أدخل حزب الاصلاح أخيراً فى أروبا الموسيقى كأداة للعبادة ووُكل إلى مغنين خصوصيين العناية بها وحذا حذو هذا الحزب كثيرون فى بعض المدن فى الشرق

ويظهر أن قراءة الأسفار المقدسة كانت مصحوبة بنوع من التلحين منذ عهد عزرا ونحميا فارتقى ذلك التلحين البسيط تدريجياً تمثيلاً مع رقى الاجتماع الانسانى وحضارته بدليل أن نفس المزامير التى كانت تُرتل قديماً على الأسلوب الثنائى من جوقين أصبح الجمهور يُرتلها معاً بصوت واحد

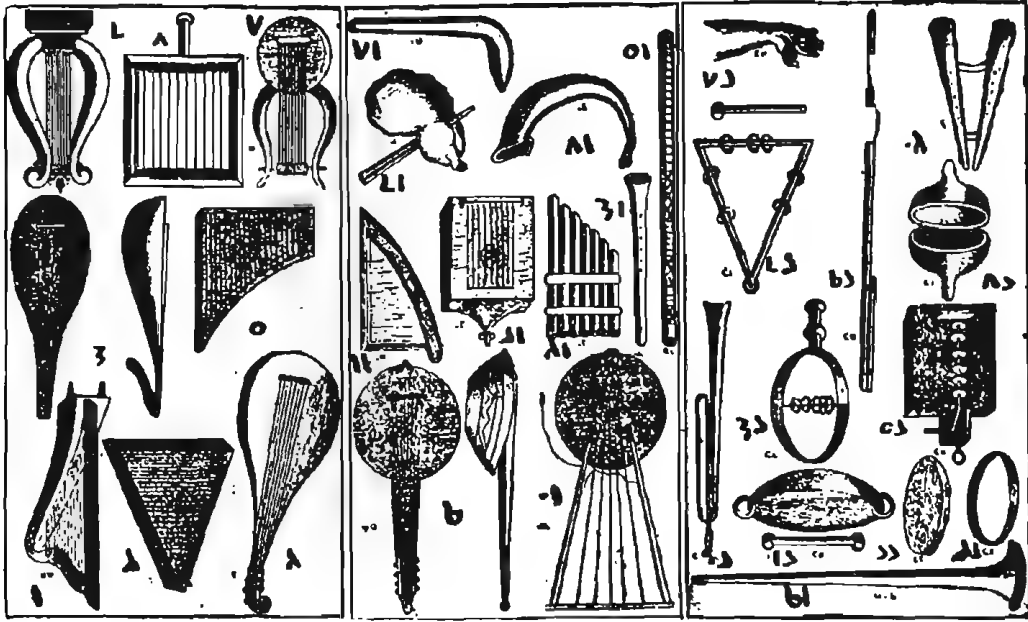
والظاهر أن الالحان الموسيقية فى الغناء والترتيل كانت منظمة عندهم منذ القدم على دوزان بقياس الزمن فأننا نجد أن لفظة « octave » الافرنجية تبدأ من أوطى صوت للرجل وكانت معروفة فى العبرية بالمعنى نفسه لعهد داود وتعرف « بالشيمينيت » أى الثامنة مزمو ١٢ وورد ذكر غناء بعض المزامير على صوت الصبايا العالى الذى يعبر عنه بالعبرية بـ « على علموت » مزمو ٤٦ أما الآلات الموسيقية التى كانت تُستعمل قديماً عند اليهود والتى ورد ذكرها فى التوراة فهى متعددة وعلى نوعين للتلحين والايقاع فالآلات التلحين على نوعين — ذوات الأوتار وذوات النفخ — أما ذوات الأوتار فقد ورد ذكرها فى المزمور الرابع « لإمام المغنين على ذات الأوتار وفى حبقوق ٣-١٩ ومنها

(١) الرباب وهو فى الغالب مثلث الشكل ذو ٧ أو ١٢ وترّاً وقد ورد ذكره مراراً فى التوراة مع كثير من الآلات الموسيقية مزمو ١٥٠ (أنظر شكل ١) ويقول هيرونيوموس أن شكله يشبه حرف الدلتا فى اليونانية وله ٢٤ وترّاً (أنظر شكل ٢) والذى ذُكر فى الاخبار الاول ١٥ - ٢١ يشير إلى رباب ذي ثمانية أوتار

(٢) رباب ذو عشرة أوتار مزمو ٣٣ - ٩٢ و ٤ - ١٤٤ و ٩ (أنظر شكل ٨)

(٣) العود الأقدم عهداً على ما مرّ ذكره وقد سُمى نبيل فى العبرية لأنه أشبه بشكل كيس

ماء في العبرية (أنظر شكل ٤) وقال يوسفوس انه كان قديماً يحتوى على ١٢ وترأ وقال غيره انه كان ذا ٢٤ وترأ (أنظر شكل ٥) وخالفهما آخرون قائلين أن شكله يشبه رقم ٦ وكانوا ينقشون صورته على قطع النقود لعهد شمعون المكابي ويوجد له نوع آخر مربع الشكل أنظر شكل ٧



(٤) الأوتار — آلة من ذوات الأوتار ورد ذكرها في مزمو ١٥٠ - ٤

(٥) الحثية - اسم آلة من ذوات الأوتار ورد ذكرها في مزمو ٧ و ٨١ و ٨٤ وقيل أن داود أتى بها من بلاد الحثيين في فلسطين

(٦) الشبكة - مثلثة الشكل تشبه الباب غير أن أوتارها تمتد عرضاً و ضلع المثلث الطويل منحني ويبرز قليلاً ناتئاً عن الضلع الأعلى وتسمى باليونانية المثلث لمشايتها له وقد ورد ذكرها في دانيال ٣ - ٥ (أنظر شكل ١١) وبعض هذه الآلات الوترية من ذوات الأسلاك المعدنية مثل

(٧) القيثارة - عدد أوتارها ٥ - ٨ ويقرب شكلها من شكل القيثارة الحالية (أنظر شكل ١٠

(٨) السنطير أو السنطور بشكل علبة مستطيلة ذو عشرة أوتار معدنية تمتد طولاً (أنظر شكل ١٢

(٩) يدوتون من الآلات الوترية وينسب اسمها لمخترعها يدوتون أحد رؤساء المغنين لداود ولا يعرف شكلها ومن آلات ذوات النفخ

(١) نوع ورد ذكره في مزمو ١٥٠ (أنظر شكل ١٣)

(١١) الناي من القصب متقارب العقد طوله من ٨ - ٩ قبضات وعدد عُقده ٧ أو ٩ ورد ذكره فى صم ١ - ١٠ - ٥ (أنظر شكل ١٤)

(١٢) الصفارة من القصب (أنظر شكل ١٥)

(١٣) قرنة للزمر مستعملة للآن وورد ذكرها فى دانيال (أنظر شكل ١٦)

(١٤) البوق ويُسمى أيضاً بوق الهُتاف وهو مصنوع من محار بعض ذوات الأصداف أو من نحاس أو فضة كان يُستعمل فى الأعياد وفى رؤوس الشهور وفى تقديم القرابين وللمناداة والدعوة للحرب وللرحيل (أنظر شكل ١٧ و ١٨)

(١٥) القرن يتخذونه من قرون الثيران والكباش وكانوا يستعملونه فى الصلاة فى عيدى رأس السنة والغفران (١٦) الصُور - قرن مستوى الشكل مصنوع من نحاس أو فضة طوله نحو ذراع أنظر شكل ١٩ و ١٠ ومن آلات الايقاع (١٧) الدف - وهو عبارة عن طارة من خشب مشدود عليها رق وموضوع بها صنوج صغيرة ويُسمى أيضاً الدائرة لمشابهة شكلها (أنظر شكل ٢٢) وقيل أنه يوجد نوع آخر مصنوع من طارة من المعدن أو الخشب مشدود عليها رق يضرب عليه بقضيب من معدن وهو الطمبور أو النقارة (أنظر شكل ٢١) ويوجد نوع آخر على شكل حلقة من نحاس أو معدن عرضه ثلاث أصابع ومُعلق به أزواج أجراس صغيرة ويُستعمل للرقص عند النساء واسمه بالعبرية « ما حول » كما يوجد نوع غيره يمتد فى وسطه سلك معدنى تدخله حلقات صغيرة معدنية (أنظر شكل ٢٤)

(١٨) الجُلك من نوع الدف وهو عبارة عن لوح من خشب مربع الشكل معلق بجهتيه قطع خشب مستديرة تتصل بسلسلة من حديد (أنظر شكل ٢٥)

(١٩) المثلث مصنوع من قضيب من حديد تدخل أضلاعه حلقات صغيرة من معدن ويقرعه بيد من خشب (أنظر شكل ٢٦)

(٢) الجلاجل أجراس صغيرة كانت تُعلق بأذيال جبة كان يلبسها الكاهن الأعظم عند دخوله قُدس الاقداس خروج ٢٨-٣٤

(٢١) الصنوج الكبيرة منها مُعدة للتصويت والصغيرة للهتاف وهى أزواج من صفائح مستديرة من النحاس الأصفر قطر كل منها نحو شبر ورد ذكرها مراراً فى مزامير ١٥٠ - ٥ (أنظر شكل ٢٧ و ٢٨) وقيل أنه كان يوجد آلات أخرى لم يرد ذكرها فى التوراة منها نوع من الزمارة يستعمل فى بلاد اليونان أنظر شكل ٢٩ ونوع آخر مزدوج كما يظهر لك فى الشكل ٣٠

الموسيقى

بقلم العالم البعثاة الشاعر الناثر
صاحب العزة حسن بك نبيه المصرى وكيل مجلس الشيوخ

ينبوعها

إن الاغريق كانوا يقدّسون الفنون العقلية فينسبونها إلى معبودات ويسمّون كل ما له اتصال
بفن . بل كل تأديب نفسى ، وتهذيب روحى ، بموسيقى . فأنت ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء
كانت تدل على معنى أوسع مما اصطلاح عليه المحدثون .



هذه المعبودات تسع . دعا اليونان
كل واحدة مهنً بموسا . بعد أن اشتقوها
من كلمة (موسى) التى معناها الاستيحاء
أو الاستلها . ومن ثمّ ترى أن الأصل
فى الكلمة « موس » فأخذوه وزادوا
عابه ألفاً فصارت موساً ومعناها الملهمة
(ولهم فيها نطقان إما بالميم المضمومة
بضمة عادية كما فى موسى عليه السلام وأما
بميم مضمومة مفخّمة بفتح الفم ورفع الصوت
قليلاً كما إذا تجاوزت ولفظت صوت
قَوْم ، نَوْم ، عَوْم فاذا دَرَيْت ما تقدّم
بقى عليك معرفة أنهم الحقوا بهذا البدن
العجز « يقى » للدلالة على النسبة إلى الاسم
المالحق به كقولهم أرى تيمطيق من أرى تيميط
ومنجانيق من منجاب وما إلى ذلك

فصارت موسيقى . أما العجز فهو على حرفين : القاف المكسورة . والقاف المفتوحة فتصبح الكلمة

ولها صوتان موسيقى وموسيقا وكلاهما يونانى صحيح ولكن الأولى لغة الأدب واللسان الفصيح لقد علمت من هذا أن الشرق أخذ الكلمة بلا تحريف اللهم إلا فى الكاف التى استبدل بها القاف ، ولعلّ من نقلها سمعها مشبعة قليلا فى صورتها الثانية « موسيقا » فوضعها قافاً . ذلك أن تقول من بعد هذا إن الشرق عرب الكلمة دون مسّها فكان أميناً فلم يمسحها ثم ألا تتساءل : لم انفرد فن الغناء والعزف بكلمة « موسيقى » بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً فنُسب إلى تلك الروح معنى ولفظاً . ولأنه لسان النفس ولغة الوجدان فهو أقرب للالهام . ومن ناحية فالأغريق ما كانوا يفهمون ويتصورون الموسيقى فناً مستقلاً عن الشعر . والشعر مصدره الشغور وكان الشعراء يستصرخونها إذا استعصى الشعر على أحدهم .

« يا موسى ألهمنى فتلتهمم وتحبى فى قلوبهم »

وإما قدّمه فلا أنه فطرى . فحيث وجد الإنسان ، فالغناء وأبانه ذلك الراعى ويراعته . وحادي العيس وحدائه هذا فى بیدائه وذاك فى كلالته .

انظرالى هذه الكلمة الكبيرة «موسيقى» وما أُجْري عليها . أنتقلت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان . ومع أنهم ساروا سيرة آبائهم وأتبعوا ملتهم فقد غيروا فى اسم تلك الروح المهمة فنطقوها موزا . فهم حاصروا السين المسكنة البارزة الطليقة بين المتحركين فقلبوها زايًا وقالوا موزيكا . ثم تسرّبت إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس ، فنطقت كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوى . وتواطئها مع حفظ الزاى . ولقد يحسن وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع أن تحاط خبراً بأنهم قد جعلوا لكل موسا نصباً سموه باسم خاص رمزاً لها .

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات ، وبنات المشتري الذى استولد ملكة القرائح فأكرمت وأنت بكل واحدة منهن رئيسة فى من الفنون وربطوهن بصلّة الأخوة إيماءً إلى أن الفنون العقلية حلقات مشبوكة فى بعضها البعض فأنتك واجد خمساً منهن موكلات بالقريض على أنواعه فالحاسيات والبلاغة تحت لواء موسا وموسا ثانية للفعجيات . وأخرى ثالثة للسارّات . ورابعة للغنائيات . وخامسة للغزليات والمفرّحات وسادسة للرقص وجميع تلك الفنون تخالطها الموسيقى التى تشترك فى جميع مظاهر حياة اليونان . فى الحروب . والأعياد والاحتفالات الدينية . والعزف . والمسارح وما إليها . تلك سبع كاملة ومنهن اثنتان لفنّين لا يتصلان اتصالاً ظاهراً بالموسيقى .

تلك الموسيقى التسع كن يسكن جانب طُود « أولب » مهبط الوحى اليونانى فى هيكـل رب الكنّارة كبيرهن وأيديهن . ومن بينهن الحسناء موسا الموسيقى . التى تدعى « أو طرب » ويصوّرها الاغريق وفى يديها زمارتها أو براعتها . واسم هذه الحسناء مشتق من فعل « طرب » ومعناه التذوّج والمزید فى صدر الكلمة علامة المبالغة . وناهيك بما يحدثان فى النفس والجسد ألا تجدد معى القربى بين اسم هذه المعبودة والطرب ؟ وهو كما تعلم ما يلحق الانسان من خيفة عند شدة الفرح أو الحزن .

وقد ورد أن الطرب مشتق من الحركة والطرب هى الحركة التى تظهر عليك وقت الطرب . فاذا أردت التعدية قلت أطرب . وإذا ما شئت الزيادة والتكثير . قلت طرّب . فيصح بعد ذلك أن تسمى المعبودة موسا الموسيقى « التطريب » . وإذا شئت المطربة . ولقد كان عند العرب مثيل المعبودة موسا . موسا الشعر . سموها شيطانا تحرّزا وصيانة . وصفوها مرّة أنثى وأخرى ذكرا وبعد هذا . فهل لدى العرب ما يقوم مقام موسيقى ؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها أطلقك لا تتردد معى فى الجواب بلا .

نعرفنا ونجربها

ولقد يتعذر دائما وضع تعريف لمجموع مركب من ظواهر ، أطلق عليها العرف لفظا متداولاً هذه الألفاظ التى يفهمها الكل ، أو يظن أنه يفهمها ، ليس فيها بيان كافٍ مهما أجهد الإنسان نفسه ، ليضع لها حداً جامعاً مانعاً

قيل إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات ، على صورة تلتذّها الأذن ! نعم . ولكن من ذا الذى يرضى بهذا ، ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذى يدعي بحق تحديد اللذيد والمنفّر من الأصوات ألا ترى أن بعض الرنات المؤتلفات والطنات والسنادات الموافقات . إذا انفردت أحدثت فى حواسنا تأثيراً ثقيلاً ممجوجاً ، وهى بعينها قد أستمّلت بنجاح كبير ، فى مواضع كثيرة ، من قطع أعتبرت عملاً عجيباً بديعاً .

أيقال إيا الموسيقى هى فن تطريب النفس والتأثير فيها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف لا يبلغ قصداً ، ولا يتم نقصاً كسابقه . فهو مثله ، لا يدل إلا على ناحية من نواحيها المتعددة ، وعند العجز يحسن الترك والاذعان

وفى اعتبارنا : هى فن الأصوات، ولا شىء غيرها ، فبمؤثرات الصوت الطبيعية الظاهرة الاهتزاز والتذبذب ، المدركة بالأذن ، تفعل الموسيقى فى نفوسنا ، فتتفعل ، فنحس بشعور خاص ، يجرى فى أعماقها ، وبحركة : نتيجة تلاقيها بما يطابقها مما فى النفس ، فيجول فيها خواطر وفكر فسليلة الأصوات الفرادى ، أو المكوّنة من درجات بعضها فوق بعض ، إذا سمعناها متتالية ، قد تُعْضِل المسألة ، ويُشكل الأمر . فالتلحين وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار ، والمواقفات : نتيجة المجموعات المتنوعة ، من أصوات متتالية ، سُمعت فى آن ، والتوقيت : تقسيم الزمن المتناسب بالصوت : جميعها يعمل فى حساسيتنا كل بدوره .

« وهذه هى سبيل الموسيقى الى أرواحنا ، التى استحقت بها أن تكون فناً . وهنا المضمار ، وقصب السبق ، وغاية كل موسيقار »

الموسيقى فن خاضع ، لسنة الحركة والنظام ، أكثر من الفنون الأخرى ، إذ أب الفنون التصويرية ، نجد فى العوالم الظاهرة ، الأشكال والألوان ، كما يجد الشعر فى مُحكم الالفاظ ، ما يوصف به جمال الكون ، ويهوّن التمثيل ، والاعراب عن الاحساس ، والكين فى الفؤاد . أما فن الموسيقى فهو أقل الفنون اتخاداً لعناصره من خارج ذاته ، فلا يستعين بالموجودات الكونية . إذ لا يجد فى الطبيعة الا الصوت . هذا الأصل التافه فى ذاته ، بلا رواء وتفنن ، فلا يكون أساساً للغناء أو العزف ، إلا بعد صقله وتحسينه بشئ المحسنات ، وصوغه فى أحسن الصيغات ، لأنه لا وجود له طبيعة ، لافى صورة سلسلات متتاليات ، ولا تراكيب حادثات معاً .

وفى الحق لا يعتبر الصوت أسساً موسيقياً ، فالفنون الأخرى تبيينية تصويرية ، لأنها متصلة بشئ ماديّ ، والموسيقى تقع فى نفسك وتناجيك بلا بيان ، أو تصوير شئ خاص . فتلك الفنون إذاً أقل خلقاً ، ووصفاً بشرياً .

واذا كانت الموسيقى حقاً ، أكثر الفنون خلقاً إنسانياً صرفاً - فقد يتبادر الى الذهن أن هذه الصيغة البشرية تنفصل عن قوتها وسلطانها ، والواقع يخالف ذلك ، وأنها تؤثر فىنا تأثيراً بليغاً ، أعظم من أى شئ آخر .

فاذا تأملنا فى طبيعة الحس الموسيقى - نشعر بلا غناء أن قدرة حركة العناصر الموزونة ، التى تديرها الموسيقى عظيمة حقاً ، فصوت واحد ، يُحدث بالأذن حساً . أقوى وأعظم من أى خط يقع تحت عيننا . ومن ثمّ فاللحن أو مجموع سنادات ومواقفات يؤثر فى حساسيتنا اشدّ مما يُحدث أى

شئ، آخر ترمقه العين، لان أعضاء القوة المدركة - ومنها البصر - من تأثرها المتوالى الدائم، أصبحت أقل وقّة وحسّاً، وليس الحال كذلك فى السمع، فاذا ما شاهدت العيون مناظر كُثِرَتْ، ثم أُصْطِنَعَتْ، واستخرجت مرة ثانية من غير تغيير كبير أمكن صنع لوح منها. والاذن لا تسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صنعة موسيقية يصح أن تندمج فى مركّب فنيّ - أضف الى هذا أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور، وميقات محدود، وأن قدرة الحركة الموزونة لا نزاع فى تأثيرها، ولا جدال فى فعلها، ولا تنسَ فعلها، بغض النظر عن ناحية جمال العين، على أجسادنا وتراكيبنا العضوية، وان أشدها واقع على الجهاد العصبى، وأثره ظاهر لا ريب فيه - فكَمْ أَسْتَعْمَلْ لمعالجة بعض الامراض، ذلك الفعل الفسيولوجي بين، والحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل - تحس وتأثر به، الى حدٍّ ما.

سرّها

فن الموسيقى : هو التطريب، والطرب حركة يعقبها خفة . يلحق بالانسان عند تأثر النفس للوجد، أو الأُنْس، للقبض : حال الخوف، من لوم أو عتاب، للبسط : حال الرجاء، فى رحمة أو رضا، للتوجع لانقطاع الأمل، وضياح المنى، وما إلى هذه .
فلأى حدٍّ يحدث هذا الفن انفعالاً فى نفوسنا، وتأثر به، أدبياً وعقلياً، وبأى سبيل قويم : فمن قيل أن يكون للموسيقى الصامتة « العزف بالملاهي » وجود مستقل، فما كذب هناك محلّ للاستفسار، ولا فى وضع هذا السؤال، لأن تلازم الشعر الدائم للموسيقى، كان يوضح كل شئ، حتى أن الموسيقى ما كان يتصوّر لها وجود منفصل عن الشعر، وما تركوها مستقلة، فتركوه لاصولها ومنابعها . فالشعر وضروبه، وأوزانه وترصيعه، وأسجاءه - لا تفارق قصد الشارع، وما يريد أن يظهره من عاطفة ووجدان وما كانت الموسيقى رفيقته الا وسيلة، لتقوية وضوح المعاني المقصودة من الشعر، فيهرّ القلب، ويسحر اللب، ولكنّه اليوم، قد وجد بجانب الاغاني قطعاً موسيقية صوّرت ونظّمت وركّبت، ولا أثر للاصوات البشرية فيها، لا تقل جمالاً ولا تعبيراً وتأثيراً عن غيرها . وقد بالغ البعض فى قوة خلبها العقول، وأخذوا الغرور، وادّعى أن فى مقدوره أن يصوغ باتقان أدق من الاغاني لحناً، يقصد فى مقطع من نغمه تأثيراً معيناً .

فأى سرّ فى الوجود يؤكد الارتباط الوثيق بين نغمة بعينها أو لحن بذاته، أو نوع خاص من الطرب .

فتمنى يصل الفن الى جعل الموسيقى لغة يناجي بها الموسيقار القلوب ، بما يريد من المقاصد ، ويصير الناس تحس بالشعور الذى عمد الى وضعه فى لحنه ، فيفهمون مراميه ، وشكايته ، وأمانيه . وبين هذا المقام بعد وأى بعد ، جهد وأى جهد ، لعل الفن بالغ هذا الأوج ، مهابة النهايات .

لقد ظن بعضهم أن فى الاصوات الموسيقية خللا أصيلة ، وصوراً أولية ، توضح الانفعالات ، ولا سيما الاصوات القوية ، كصوت الفزع ، والغضب والحماس ، لا لا

قد نحس فى بعض الألحان تصويراً مكبراً ومحكماً لتغثيرات الصوت البشرى الراسم لمعنى الصوت الكلامى ، تلك الصور تتخذ أشكالاً فى الغناء مماثلات لأشكال الحسّ الذى خرج به الكلام فى أول الأمر

فاذا ما انفردت وانتقلت هذه الصور الى الملاحى أو الموسيقىات المتقنة حفظت كثيراً من مقاصدها ومراميتها ، مهما تبدلت ، أو تنوع شكلها .

هذا التعبير قد يهديننا ، ولكنه ليس بمجادة بيّنة . لعل الفن فى تدرجه ومعارجه يبلغ بالموسيقى درجة تجعلها أوضح بياناً وأظهر أثراً ، وأطوع وصلاً ، لمنابعها الاولى ، بعزف مبين كاشف .

إن علينا عملاً طويلاً ، وجدّاً متواصلاً ، فى هذا السبيل

على أنه كلما قرب الفن من موضع الاحساس منا ، والادراك من أحلامنا ، وأثار فيها الهواجس - هزّ النفوس ، وفعل بها ، فيها ، منها . وكلما استعان بالمادة ، أو أظهر علاقة بأمر ينتهي بصورة ملموسة ، أو يمكن لمسها - نفور النفوس ، لان الموسيقى لطائف تلوح فى الخاطر . لا تسعها العبارة ، تلقى الى القلب فيجيش ، فتفيض منه ، فينقلها الصوت ، فيدركها الحس المماثل لمنبعها : الحس الباطن (الوجدان) فتخرج من قلب لتدخل فى أخيه .

الموسيقى تهبط من عالم المعانى الى عالم الشهود ، وتتحول من عالم الامور المعقولة الى عالم المحسوس ، وتنتقل من التجريد الى التحديد . وتنزل الى الطبيعة ، بعد أن كانت وراءها . واذا ما تركنا الموسيقى ، من ناحية إمكان جعلها لغة فصيحة - نلتقى بناحيها الاخرى الصريحة ، التى لا ريب فيها ألا وهو جمالها الذاتى ، وغرامها بنفسها ، واستغناؤها باستقسطها فى تقويم خلقها ، من صيغ طنانة وصور رنانة ، وتراكيب من هذه وتلك ، تدفع اليها العادة ، ودقة الاستعمال ، عند كل شعب وبلد ، ولنا العاد الوثيق فى النسب والاوزان ، بين الاصوات والنغمات ، ولكن قيادها ،

وتأليفها وتركيبها ، ليس بالامر الهين - واذا كان هذا العمد الجليل - مستطاعاً ، فان تطبيقه مشقة كبرى . على أنه ليس كل شئ ، بل هنالك الشعور ، ونور الفن ، والذوق السليم

سمرها

إن عادة إرسال الاصوات الموسيقية بدأت وشاعت بين آبائنا الاولين ، يباعث الفنون والاعواء وسحر الالباب . وخلق العقول . وبهذا اشتركت مع أقوى انفعالات النفس ، وأفعل الشعور : - الحب ، والفخر ، والنصر .

أرأيت كيف كان منبع الموسيقى بعيداً عميقاً ، ومطبوعاً في الحلقة ، وكان الصوت أقرب مظهر لانبثاق الألم ، بأهة ، وتصعد حنين الشوق بأنة ، واندلاع هيب الهوى ، بزفرة ، وتفجّر نبرة الكهرباء ، بزجرة : حسّ مفطور ، وشعر صامت ، مبناه صغير ، ومعناه كبير ، ولفظه قليل ، وفعله كثير . الصوت - من قديم - مظهر البيان ، على سذاجته ، ووصف الاحساس على فروده وأخذيته أرجع النظر إلى الصبي تجده يدندن ، قبل أن يعرف الكلام ، إذا تألم هنّ ، أو فرح حنّ وليس بعيد ، بل يكاد يكون قريباً ، أن أوائل سلالة الانسان . وآباء أول الزمان ، كانوا يعلنون انفعالهم ، بصيحات ترثّم ، من قبل أن يكون لهم لسان مبين ، وفيهم فصيح كليم . ولك في بعض الحيوان شاهد . فقد تسمع له صيحات تقليدية ، وهتافات ندائية ، بل بغيات منطوقة ، تكاد تكون ملفوظة .

ألم تر كيف تبغم الغزالة عند إظهار حنانها ، على طلّوها ؟ إن كثيراً من البهائم تتباغم للداعى والطرق ، وعليك بحديقة الحيوان . وهناك ترى وتسمع . لا توجد حدود فاصلة ، في الترتيب الوجودى الانسانى بين الاشارات وتقلّصات عضلات الوجه ، وصيحات الانفعال ، والاصوات المنطوقة . ان هذا كله يكون وسائل بيان الانسان وطرائق كلامه ، ووسائط حديثه ، وجميعها مرتبط بعضها ببعض ، وتابعة كل واحدة منها للآخرى . ولا شئ غير اتساع لغة الكلام ، والمناجاة بالفم واللسان ، وغزارة معجم الحوادث والمسميات ، هي التى نقصت من تلك الطرائق والوسائل والوسائط ، للاستغناء عن كثير منها ، فلم يبقَ من قوتها إلا ما يظهر الاحاسيس الساذجة والشائعة العميقة والشديدة .

إن يذوب الصيحات الموسيقية ، خرج من كلام بعض الامم المتتابع ، كأنه ترثّم ومن عادة الترتيل

والقصص الغنائى ، والرثمة العارضة للنفس ، عند سهو أو ساعة لهو ، وعلى الاخص اللهجة البهجة
هى الخطاب ، وقُل - ولا تخف هى قيمة الخطيب ، فان أحسنها ارتفع ، وان أساءها وقع ، ولو
أرسل الآيات ، اللهجة هى غناء لم يستم وضوحاً ، بل لحن محسوس مكتوم .
وكم كلمات متشابهات ، وشبه مترادفات ، لبثت مختلفات فى المعنى ، لا لشيء إلا لفارق اللهجة ،
وكيفية النطق بها .

واذا ما انتقلنا الى التقليد الفنى للصيحات الموسيقية ، والكلام الغنائى ، أوله - طرق البيان
والتعبير عما فى القلب - الفينا الموسيقى الصوتية - استعمال الاصوات المتزنة قد أخذت طوراً معكوساً ،
فبعد ان كانت أولية المبادئ أثرية . أصبحت فى عهدنا المذهب النقي ، شيئاً أقل مسخاً ووحشية ،
باقتنائها بالعزف والملاهى .

إن الامم - حتى المتأخرة - فى زماننا تعرفها وتذوقها ، فمنهم من يجمل الموسيقىات والعزف ،
ونراهم يغنون ويرقصون ، على ضروب الغناء ، ومنهم من تستخفهم الموسيقى فيأخذهم الطيش ، حتى
من الدوى كالسودان وقلب افريقية .

أنت تعرف أن الأمم طبقات بعضها فوق بعض ، حسب مدركة كل أمة منهم ، وفن الموسيقى
يتبع بالطبع درجات الطبقات .

ويحسن بك أن تعلم فى هذا المقام أن أهل سيام يتعشقون الموسيقى فلا يوجد بينهم فرد ، من
أسرة أو قرية الا يتغنى فى روحاته وغدواته ، وهم يكوّنون الجوقات ، فى المناسبات حتى أنهم
يسبحون ، أسراباً وجماعات فيغنون فى رحلاتهم ، كأنهم فى ليالى أعراسهم . وكذلك أهل الصين
فهم كثيرى العناية بالموسيقى . وكان من حكاهم من قديم الزمان - وزير للتربية الموسيقية .
مما يأخذك منه العجب أن نيام نيام ، القبائل العراة ، يغنون ويضربون ، بمعزف شبيه بمعزف
الفراغة والحبشان .

ألا تدرى ما هو ؟ هو الجنك « الهارب »

ان فى اختلاف الموسيقىات والأغاني وما تفضله منها كل أمة - لآيات للحكم على طبائع
البشر ، ونفوس الناس .

فضلها

الفن جميل ودقيق ، بحقك ، قل لى بربك : أى فرق بين الموسيقى ، والتصوير . إن الشعر

- وهو بيت الحكمة - أضيق مدًى ، وأضعف تأثيراً ، ألا ترى أن الشاعر المفلق لا يهز من قلب ، ولا يحرك من عطف ، إلا لمن عرف لغته ، ومقاصده ، ولكن الموسيقىار يلعب بأرواح الناس كافةً ، مع تباين لغاتهم ، ويكاد تأثيره يعمّ كل ذى روح حتى الحيوان .

وأما التصوير فيتعذر فيه إيراد معان متباينة فى لوح واحد ، مهما كان المصور ماهراً صنّاعاً .
وفى الموسيقى قد يطرب الضرب الحاذق ذوى الأمزجة المتنافرة ، اذ فى استطاعته أن يجمع فى ضرب واحد ، المحزن ، والسارّ والمبكي والمضحك .

أَتَبَيَّنْتَ سعة الموسيقى . وعظيم مداها ؟ .

قد يظهر لك دقة هذا الفن من أن الشاعر له أن يتجاوز قواعد العربية الفصحى ، والناس لا تملّ سماعه ، وكذا الخطيب يحشو لسانه بما ليس من اللسان الفصيح . ولا يضجر سامعوه .
وأما المغنى - مهما حلا صوته - إذا حاد عن النغمة ، أو تسوية الاوتار - فيمجه السامعون ، حتى من لا يعلم الفن ، ولا يتذوقه إلا بالطبع ، ومجرد إنسانيته .

إن العلماء فى العصور الخالية كانت تتزاحم على مواردّها . وعزّ ما تجد حكماً يجهلها ، وقد لا يكون جديراً برتبة الفلسفة ، إلا من عرفها منهم معرفة بالغة .

فى الاغريق « فيثاغورس » - تلميذ أساتذة عين شمس - يُنسب اليه ابتداء العود ، وهذا الفيلسوف ، لم يخلُ من حاسد على هذا الاختراع فقد ادّعاه قوم : لأفلاطون ، وهذا الحكيم الكبير لم يكُ مثل فيثاغورس موسيقاراً نظرياً : بل كان أَمهر وأحذق فى ضرب العود فكم سحر الالباب ، ولعب بالأرواح . وقد استطاع أن يُلقي الكرى على عيون سامعيه ، فاذا ما استغرقوا أعادهم أيقاظاً ، بنبرات من أنامله ، وهم لا يشعرون .

وجاء بعده « أرسطو » . وكان من الحذاقة أن يضرب على السمع ، فيرقد المجلس ، ولكنه لم يستطع إفاقته من نومه فأقر بفضل أفلاطون وأسبقيته فى المرتبة .

وكان فى العجم والعرب ، من هم غاية فى الفن والغناء كالنصر بن الحارث ، وهو أول من غنى على آلة ضرب فى العرب . فقد رحل الى فارس ، ووفد على كسرى ، فتعلم الضرب بالعود والغناء ، ثم قدم مكة فعلم أهلها ،

وطويس . وهذا انتهز فرصة وجود صنّاع من الفرس يرقعون الكعبة فى عهد عبد الله بن الزبير قهض اليها مسرعاً ، وكانوا يغنون بألحانهم . فأوقع عليها الغناء العربى ، ثم دخل الشام ، فأخذ من

ألحان الروم . ثم رحل الى فارس فاستقى من معين غنائهم وضرب بالعود ، واتبعه من بعده كثير . وبلغ النهاية في الفن ، أبو النصر محمد الترخاني ، المسمى الفارابي . ولا ينكر مقامه من العلم ، ولقد كان نسيج وحده وفيلسوف عصره .

ولا يعرف بالتحقيق زمن قواعد هذا الفن . وكل ما وصل الينا ، أنه بلغ شأواً في عصر أجدادنا الفراعنة ، كما أنه زها وزهرَ في عهد البطالسة والرومان ثم انحط ، ونهض من كبوته ، فارتفع في حكم السلجوقية والأيوية ، وأصابته بعد ذلك - كما أصابت العلم والأدب - كارثة المماليك . فتدهور ، فأنحصر في الهمل والطبقة الدنيا من الناس ، ولبث الفن ظلاماً . حتى انبثق منه قبس في عصر اسماعيل أنار طريقه على الموهوبين بالأصوات الرخيمة والحناجر السليمة ، والانسانية الموسيقية . فطلع في سماء مصر نيران ، غنت الوجوه لها حقبة من الزمن . وكان غناؤها شرعة المطربين والمغنين ، فاتحدوا في جودة الفن ، واختلفوا في التعبير والبيان ذلكما المغنيان المطربان هما

عبده و عثمان

كان عبده سلبم الصوت ، يتصرف في الايقاعات ويميل الى أقوى الاصوات ، ويذهب في أغانيه مذهب المجددين ومع ذلك كان يذهب بعيداً ولا ينفصل عن القديم ، ولعل ذلك يرجع الى عبقريته التي تأثرت من الغناء التركي يوم رحل الى الاستانة فعاد مزوداً بنغمات لم تكن ذائعة في مصر اذ ذاك . ولذلك كان يزيد في لعبه بين كثرة النغم ، وترتيبها في الصياح ، فاذا صاح حسن واذا تطف أجاد ، يخرج من شدة الى لين ؛ ومن لين الى شدة ومن الأوج الى القرار ، ومن القرار الى الأوج . وكان في كل هذه الدرجات في أعلى مراتبها . على أنه كان غير حاذق في الضرب بالعود . وكان غناؤه صعب التقليد ، واب كان لا يقر من فيه روح الفن أن يشابهه بفطرته وطبيعته إذا كان الباعث مشتركاً لحرقة لوعة ، أو طول هجرة ، من حبيب ممنوع ، أو فقيد مفجع .

ولذا فانه كان أقرب الى ترجمة القلوب . فاذا هوى أدهش وأبكى ، لأنه كان يغني بالوحي ، في بعض لياليه ومتى فرغ فؤاده تخلى عنه الوحي ، وذهب عنه السحر ، وأمسى في منزلة سائر المغنين وكان المعجبون به يتمنون لو أنه سكت . وقد أقبل الحظ عليه ، فغمرتة النعمة ، وجالس الأمراء والعظماء . وكان يدعوه بعضهم بمغني الخاصة ، ولو أنه حفظ النعمة لترك ثروة يحسده عليها أكثر

الناس مالاً في هذا العصر ولكنه غلب عليه سخاؤه وبره وعطفه على الاصدقاء والفقراء والمحتاجين ، ولم يرد سائلاً ، حتى قضى ، ولم يترك شيئاً مذكوراً .

أما عثمان فقد كان ذا صوت شجي في صباه ، ولكنه لعارض ما تبدل صوته ، وأصبح أجشاً ذا رنين ، وأصابته نبوة ، وكان من مهارته أن يلعب في الغناء بذلك الصوت ، ليشا كله ، حتى تضع آثار تلك النبوة ، ويظهر الفن ، وتبرز قدرة المغنى المطرب .

أما صنعة فحكمة الاصول ، ونغمته عجيبة الترتيب ، وقسمته معدلة الاوزان ، يلتذ من غناؤه السمع دائماً ، منهاجه الفن والربط ، مع الذوق السليم ، وقد كان غناؤه أكثر شيوعاً في الأمة ، لسهولة تناوله ، واليه يرجع الفضل في المحافظة على الروح الموسيقية في الشعب ، وكان يلقبه العارفون « بمغنى الأمة » ومعلم الشعب لأنه كان سهل التقليد .

ومن مزاياه أن كل لياليه - بلا استثناء - مفرحة مطربة ، لا يسأم السامع من فنه ، ولا من عزفه وكان أسلوبه في الغناء مزيجاً من القديم والحديث كما كان ضراباً ماهراً بالعود .
وان الحياة لم تقبل عليه كما أقبلت على « الحامولى » ، ولو أنها كانت راضية رغيدة فعاش عيشة وسطاً حتى دخل في رحمة الله .

وقد جمع الاثنين ، أنهما نبأ من الشعب ، ولم يحذقا القراءة والكتابة ، على أنهما لم يحرموا الذكاء والفطنة .

وإني أتمنى - مع ارتقاء الفن في هذا الزمن - أن يرزق الله مصر بروح هذا أو ذاك لعلنا نبغ ما نصبو اليه من رفعة هذا الفن الجميل .



الموسيقى فى الشرق

لحضرة صاحب العزة راشد بك العابد

الحائز للجائزة الأولى من أكبر معهد للموسيقى فى باريس

وردتنا هذه الرسالة من حضرته فى باريس بالفرنسية فأثرنا تعريبها إفادة للمهتمين بأمر الموسيقى لما حوته من صحيح النقد ، ولما أنه يعدُّ بلا مرآة من جهابذة أهل الفن قال حفظه الله « الموسيقى الشرقية لم تبلغ الى الآن ما بلغته سائر الموسيقى ، من التقدم والرقى لأسباب كثيرة بوجه عام - شأن كل الفنون فى أنحاء الشرق .



راشد بك العابد

على أن الموسيقى الغربية فقد غنى بتحسينها وتتميتها من نوابغها أمثال باخ وبتوفن وموزار ووجنر ويوتوساى ومن فى طبقتهم وقفوا إثرهم الموسيقيون المحدثون الذين استنبطوا كافة الوسائل ولاوصوا كل الأمور حتى وصلوا بها الى أبعد مدى دون أن يتركوا فيها مزيداً لمستزيد .

وقد اندفع فى مضمارها أيضاً بعض الملحنين الذين تحطّوا رقاب الموانع باحثين عن كل نقطة جديدة لم يقتدح لها زناد رأي مكتشف منهم حتى هدتهم خاتمة المطاف الى استعمال أرباع المقام فى موسيقاهم فى حفلة غنائية أقيمت آخرآ فى باريس فاذا كان هؤلاء لا يدخرون دون توسيع نطاقها سعياً فلماذا يا ترى لا يلتبس الموسيقيون فى الشرق الوسائل الى تتميتها حال كونهم قادرين عليها بما لديهم من عوامل خصبة منتجة تؤدى الى هذا الفن كنوزاً جديدة وقد أجرى بعض الموسيقيين الترك تجارب فى المدة الاخيرة لعزف أدوار الأغاني الشعبية الوطنية المسماة Themes du Folklore National فلم تُسفر تجاربهم للأسف عن أقل نجاح لما أن تنسيق هذه الاغاني على النسق الهرموني من طريق التعبير الفنى والاصطلاح الغربى يفقدها طابعها الأصلي تماماً . ويرجع السبب فى ذلك الى أن السلم الغربى المحتوي على أنصاف المقام فقط سلمٌ صعودي محتوٍ على مسافة (بعد) نصفى المقام فالنصف الأول بين « مى » و « فا » والثانى بين « سي » و « دو » . أما السلم الشرقى فانه يحتوى على أرباع المقام أى هذا البعد نفسه أربع مرات .

إذا تصفَّحنا مؤلفات «الهرمونيا» فأننا نجد أن نصفي المقام الداخلين في السلم الموسيقي خاضعان لقوانين أصعب من قوانين المسافات الأخرى وأن «الفا» في مساوقة النغم (harmonisation tonale) يجب أن تتبع النزول بكل دقة إلى الـ «مى» بخلاف الـ «سى» فإنها تصعد إلى الـ «دو» طبقاً لجاذبها الطبيعي الذي تتجهان نحوه وبالجملـة فإن نغمتي الـ «فا» والـ «سى» تتجهان بالجذب نحو النغمات التي تكون أ. كثر قرباً منهما ولكن الموسيقى الشرقية فانه يوجد فيها هذا البعد نفسه أربع مرات مما يؤدي أربع نغمات على سبع ذات حاسية مخصوصة ومن ذلك ينشأ التأوُّه والحنين إلى الرجوع إلى الوطن "nostalgie"

أما الـ «رى» بمول Ré" b فإنها تنزل إلى الـ «دو» والـ «مى» تصعد إلى الـ «فا» والـ «لا» بمول تنزل إلى الـ «صول» والـ «مى» تصعد إلى الـ «دو» فلا يبقى إذا سوى ثلاث نغمات حرة مطلقـة صعوداً أو نزولاً على خمس نغمات للسلم «الدياتونيك الماجور»
فان كانت الموسيقى الشرقية في هذه الناحية أقل وسائل فلا يختلف اثنان في أنها بجزء زاهر بالآلىء والدُّرر فينبغي إذاً للموسيقين الشرقيين في هذا الجيل أن يُثبتوا القواعد لربط الأنغام وتركيبها ودوزنتها enchainement des Accords حتى تستطيع الأجيال المقبلة إذا قامت بالمران على الأصول الصحيحة والقواعد الراسخة والممارسة لها الوصول إلى تنمية فن الموسيقى السماوى إلى أبعد الغايات (بقطع النظر عن وسائل الوزن للألحان المعروف بالـ « Rythme »).

الفناء والردب

للشاعر المجيد والكاتب اللبق الاستاذ عبد الله عفيفى بك

الكلمة التي ألقاها في مساء الخميس ٧ يناير سنة ١٩٣٧ بدار الاتحاد النسائي بمناسبة إحياء ذكرى المرحوم عبده الحمولى . .
سيداتى سادتى

لعل من حسن التوفيق أن تُقام تلك الذكرى الطيبة في دار الاتحاد النسائي لأنها تذكرنا بفن قديم كريم . تعاون الرجل والمرأة على إبلاغ غايته من القوة والجمال . وانا لنرجو أن يكون لهذه الذكرى أثرها في إيقاظ هذا الفن مما آل إليه من الوهن والانحلال .

سيداتي ، سادتي :

الغناء فطرة وفنّ وأدب . هو فطرة لا يُصنع بالطبع والوجدان ، ويُدرك بالطبع والوجدان ، وهو فن لأنّ له نظماً ومناهجَ وأوضاعاً لا بد للغنى من العلم بها ، والنفاذ فيها ، وهو أدب لأنه يقوم على حسن التّصوّر وحسن التصوير ، ولأنّه أبلغ الوسائل في التعبير عن نجوى الضمير إذن فلا بد للثقافة الغنائية من أن تُدرّس على أنها جزء من الثقافة الأدبية . فالأدب كلّ والغناء جزء منه ، والأدب نهر ، والغناء شجرة وطيره . فإذا فصلت بين الأدب والغناء ودرست الغناء على أنه وحدة مستقلة ، فقد فصلت بين الروضة الزهراء ونهرها الذي تستقي منه فلا تلبث أن تصبح قفراً لا حياة فيها .

وأشدّ الأمم تعلقاً بالغناء ، وتأثراً به هي الأمة المرهفة الحسّ اليقظة النفس ، المنتبهة المشاعر ، وقد كان العرب بحكم فطرتهم وبيئتهم ، وما يلامسهم من مخاوف ومفاجآت من أدقّ الناس حسّاً وأيقظهم نفساً ، وأشدّهم تأثراً وانفعالاً ، لذلك كان للغناء عليهم سلطان شديد . ولقد حدثنا تاريخ العرب عن وقائع دارت فيها الدائرة على فريق من المتحاربين ، فاندفع من الفريق المغلوب فتيات حمانّ الدفوف وشققن الصفوف ، وأخذن يعزفن عزفاً حماسياً وينشدن نشيداً مثييراً ، فما لبث هؤلاء المغلوبون ان اندفعوا وراء الفتيات كالنار المحرقة وأحاطوا بالعدو الغالب يتلففونه من كل طريق حتى ظفروا به أسراً وتقتيلاً من أجل ذلك سائر الغناء الأدب العربي في كل أدواره وأطواره ونواحيه .

لقد ألف العرب الغناء بفطرته وفنّه وأدبه ، ألفه بفطرته حتى ألفه معه بعيره ، الذي يطوى به الأرض فصارت إبلهم لا تَنشُط الا بالغناء ولا تقوى على السير في حرّ الرمضاء ، وبرد الصجرَاء إلا بالغناء ، وألفه لفنه لأنه شاعر بطبعه ، والشعر أدب وغناء ، وقد دفعه حبه للغناء الى أن يتلقى هذا الفن عن أقطاب الفُرس والرومان ، وما لبث حتى سَمّا بهذا الفن في عهد النهضة العلمية الإسلامية سموّاً عظيماً ، وألفه بأدبه لأنّ العربيّ فطره الله على حب البيان والاحسان فيه وهو يريد أن يعرض بيانه أحسن عرض وأن يؤديه أجمل أداء .

وكما عرف العربيّ كيف يتلقى الغناء عرف كيف يوجهه ، وكيف يصيب به الغرض المقصود منه ، وهنا يعرض لنا هذا السؤال ، وما هو الغرض المقصود من الغناء ؟ وأليس الغرض منه هو التسلية والتلهية والتطريب ، والتأثير على المشاعر النارية ، ببعض ما يشير النفس الضعيفة ويحرّك الفرائز

الكامنة ؟ أليس هو استغلال فطرة الحنان وما يساور القلوب من أحزان فنسوق إليها بعض الالفاظ الواهنة النائحة لنظفر بشيء من الاقبال والاستحسان أهذا هو الغرض من الغناء ؟ كلا .
ليس هذا هو الغرض من الغناء عند من يعدُّ هذا الفن فناً رفيعاً لا يستنكف الخليفة فوق عرشه ولا الفقيه في درسه ، ولا الزاهد في محرابه ، ولا العقيه لة في خدرها من حسن الاتصال به والاتصاق به .

لقد كان سيد خلفاء الاسلام عمر بن عبد العزيز من أعرف الناس بالغناء وكاب سيد فقهاء الاسلام مالك بن أنس من أعرف الناس بالغناء . وكان سيد أجواد الاسلام عبد الله بن جعفر من أعرف الناس بالغناء . فهل هم عرفوا الغناء وطلبوه وتخرجوا فيه على هذا السبيل ؟
كلا . أيها السادة !

لقد عرف هؤلاء الغناء على أنه أبلغ الوسائل في تأدية الادب الرفيع فهو المزاج العذب الفرات الذي يثبون به الادب في النفوس . هو الوسيلة العظمى التي يشجعون بها الجبان ، ويصبرون بها الحزين ويشحذون بها الهمم الخاملة ، ويندون بها الاكف الجامدة ويبلغون بها أقصى ما يريدون من المعاني الانسانية السامية من أجل ذلك أظهروا الحانهم النابهة الخالدة في مثل قول القائل :

قلت فمّن للطارق المنعم -	قالت أما ترحل تبغى الغنى
قلت نعم جهد الفتى المعدم -	قالت فهل عندك فضل له
قد أطعم الضيف ولم أُطعم -	فكم وحقُّ الله من ليلة
ليس الغنى بالمال والدرهم -	ان الغنى بالنفس يا هذه
ويبقى من المال الاحاديث والذكر -	وقول القائل: أماوى اب المال غادر ورائح
وأما عطاء لا ينهه الزجر -	أماوى إما مانع فمبين
كيف أشكو غير متهم -	وقول القائل : لا أقول الله يظلمني
لا ترانى كافر النعم -	وإذا ما الدهر ضعضعنى
وتسامت فى العلى همى -	فنت نفسي بما رُزقت
وبه ذُخرى من العدم -	ليس لى مال سوى كرمى

وقول القائل : ودَدْتُكَ لما كان حُبُّكَ خالصاً وأعرضتُ لما صار نهباً مقسماً
ولن يلبث الحوض الجديد بناؤه على كثرة الرواد أن يتهدماً
هذه فنون من الحكمة السامية والادب الرفيع بثها المغنون في النفوس وساعدهم على غايتهم انهم
كانوا شعراء وكانوا أدباء وكانوا يعرفون بالعلم والادب كيف يُحسنون الاداء وكيف يوجهون الغناء .
سيداتى ، سادتى
نحن الآن فى مشرق عهد جديد نريد أن نستوفى منه غايتنا من الحياة المادية والادبية وغناؤنا
الآن على ما هو عليه لا يناسب أمةً تشعر - ولو شعوراً ضعيفاً - بالحياة .
ومن العبث أن نبغى ترقية الغناء فنشور على الروح العربى فيه ونجعله مزيجاً غير صالح من
روحين مختلفين . يجب أن نعرف الغناء على أنه أبلغ الوسائل فى تأدية رسالة الادب وأن الثقافة
الغنائية لا تقوم الا على الثقافة الادبية فاذا عرفنا ذلك فما نكره للغنى الاديبي أن يحدد فى الغناء
ما شاء على ألا يخالف به الروح العربى الصميم بذلك يكون الغناء من أقوى وسائل النهضة
المصرية الحاضرة .

الموسيقى القبطية

ما زال أمر الموسيقى الفرعونية شغلاً شاغلاً لارباب الفنون وعلمائه وقد أجمعت أقوالهم فى
أسباب فقدان الموسيقى القبطية لطابعها الفرعونى على ما أصاب القبط من اضطهاد وضيم وما توالى
عليهم من نكبات وتعاورهم دهرأ بعد دهر من تسلط أيدي الرومان والبيزنطيين والاكراد والشراكسة
والترك وغيرهم عليهم وهم الذين اعتبروهم فى بلادهم عبيداً لهم مع أنهم على ما يشهد بذلك التاريخ من
صميم سلالة قدماء المصريين دون سواهم بدليل ما جاء فى مقدمة بن خلدون من أن ملكهم دام فى
الحقيقة ثلاثة آلاف من السنين فرسخت قواعد الحضارة فى بلادهم مصر وأعقبهم بها ملوك اليونان
والرومان ثم ملوك الاسلام . وكانت مباني القبط وهياكلهم أكبر عدداً وأبقى على الايام أثراً
أما الاضطهاد الذى ابتليت به الامة القبطية العريقة المصرية فحدث عنه ولا حرج فانه بدأ
على ما ذكر فى « تاريخ الكنيسة المصرية » لمؤلفته السيدة بوتشر فى سنة ٢٨٤ ميلادية لاول

عهد ديوكليثيان الظالم وقد ذكر عنه جون دى نكيوس فى جملة ما كتبه فى القرن السابع عن مصر انه عند ما فقد قواه العقلية نُفى الى جزيرة يقال لها واروس التى لجأ اليها بعض المسيحيين تخلصاً من الاضطهاد فعطفوا على الامبراطور المخلوع بجلب القوت اليه يومياً وعُنوا بأمره الى ان عاد الى رُشده وشُفى تماماً فبعث الى قواد الجيش والى مجلس الشيوخ فى روما طالباً ردّ الحرية اليه واعادته الى العرش فرفض المجلس طلبه فعاوده المرض وفقد بصره ولم يقدّم بخدمته إلاّ أولئك الذين هربوا من جَوْرِهِ الى هذه الجزيرة وقضى نحبهِ وقد رُوى عنه أنه أقسم أن لا تقف المذابح عند حدّها إلاّ بعد أن تغوص رُكَب الخيل فى الشوارع بدماء الأبرياء من نسوة ورجال وأطفال لم يرتكبوا ذنباً سوى رفض عبادة الاصنام والاحتفاظ بدينهم المسيحى ، فضلاً عن انه حتم على الرهبان تأدية الخدمة العسكرية تثبيطاً لهم عن إقامة شعائر دينهم وعبادة من لا معبود سواه . ولا يخفى أن القديسة جمانة المشهورة عند الكافّة بـ « ستي جمانة » كانت إحدى ضحايا الاضطهاد مع نحو من أربعين شابّة من الراهبات كنّ تحت رئاستها فى دير بناه لها والدها أحد حكام إحدى الولايات المصرية فأمر ديوكليثيان بقطع رؤوسهن جميعاً بعد أن رَفَضْنَ الوثنية وأجرى دفن جثثهن فى هذا الدير الذى يبعد مسافة مسير ساعتين ركباً عن شمال مدينة بلقاس ولا يزال يقام لها فى كل سنة مولد رسمى يؤمّه مئات الآلاف من المصريين مسيحيين كانوا أو مسلمين تبركاً منها وتعظيماً لها مع تقديمهم ذبائح وقرابين لديرها كندور سنوية .

على أن الديانة المصرية لقدماء المصريين كانت منحصرة فى عبادةِ صرف الحيوان وكانت البلاد المصرية تنقسم الى مناطق مختلفة اُختصّت كل منطقة منها بعبادة حيوان مخصوص ففى منفيس كان يعبد العجل أبليس المعبود الأعظم وفى أومبوس التماسيح وفى أوكسيرونكون كان يعبد صنف من سمك فى النيل وفى أسيوط الذئب وفى سينوبوليس الكلب الى غير ذلك مما يطول شرحه فضلاً عن ان أغلب القساوسة والطبقات العالية كانوا يعتقدون فى الثالوث الاقدس خالق كل الخير الذى اشتقت منه كل آلهتهم التى تمثل مظاهره ليس غير

أما الاسكندرية فإنّ قصورها المشيدة ومبانيها الفخمة فى السنة الاولى من القرن الأول كانت تشغل ربع مساحتها وكان يوجد فى مكتبة قلعة سيرايس ٧٠٠ ر ٧٠ مجلّد وقد شيّد الرومان الذين خضعوا لحكم سيزار قصراً سموه قصر سيزار وكان لليونان متحف فخم كما كان للمصريين مكتبة خاصة بهيكلهم وقد بُنى معبد لليهود يُعدّ مفخرة لهم ولسائر يهود فلسطين .

أما أوغسطس قيصر الوارد ذكره في كتاب العهد الجديد فإنه ضرب المكوس وفرض المغارم على رعيته تكثيراً لخراج أهل دولته بعد أن استولى على أعنة الحكم فيها وسماها الامبراطورية الرومانية مع أن أهل اليونان كانوا السابقين لهم في مصر التي عدّوا أنفسهم دخلاء فيها لا أقل ولا أكثر وانقسم السكان الى ثلاثة أقسام - اليونان واليهود والمصريين - وكان المصريون يزدون على اليونان واليهود عدداً وكانوا من ذوى المكانة والاهمية وكان القبط من المصريين الاتقياء الدم أقل عدداً من اليهود الذين استوطنوا مصر لعهد الرومان في إبان فتوحاتهم وانتصاراتهم والذين اندمجوا في أمة اليونان ولابسوهم مدة أحقاب متطاولة وكانوا يتكلمون بلغتهم وحضعوا لسلطانهم وكانت الاسكندرية مدينة اليونان الاولى وتسمى - باريس مدينة العلم القديم - وكانت هليوبوليس - جامعة مصر القديمة - محطاً لرحال علماء اليونان وعلمائهم الذين كانوا يأتون اليها من كل فجّ عميق لدراسة العلوم فضلاً عن أنها تعدّ مدينة قفر لا يوجد فيها سوى بيتين قد أعدّا سكناً لافلاطون وجاعته . أما بابل مفتاح الغرب فقد سما قدرها لما أنها بُنيت في الأيام الأوّل لاتنصارات الفرس فاستفحل مجدها واتّسع نطاقها وعُنى الرومان بتحصيدها وكانت بنو كراتيس - أحد مواطن اليونان الاولى - جامعة عظيمة الاهمية ولم تُقفّل أبواب مدارسها إلا في مهاية القرن الثاني على أن ثبية (طيبة) أو أيديوس فقد انحدرت الى الحضيض واندرجت في مصافّ القرى وكانت سيرين (كيروان) - المستعمرة اليونانية - تابعة لمصر لأكثر من مائتي سنة وأصبحت جزءاً من البلاد وحفظت طابعها كجامعة لمدينة تجارية عظمت الى آخر القرن الرابع . أما اليونان واليهود والمصريون فقد تمسك كل منهم بدينه الخاصّ وكان اليونان من عبدة الاوثان وقد بُنى لهم وللمصريين في الاسكندرية الهيكل الكبير المعروف بهيكل سيرابيس توحيداً للعبادة ، أما المكتبة فإن الجانب الاكبر منها فقد أُحرق في زمن يوليوس قيصر عند إحراقه لاسطوله وما بقي منها في هيكل سيرابيس فإنه نُهِبَ قبل الفتح الاسلامي بمدة ٢٥٠ سنة فلم يبقَ لها شيء الى زمن عُمر .

ولما كان المغلوب مولعاً أبداً بالاعتداء بالغالب في شعاره وزيّيه ولغته وسائر أحواله اعتقاداً منه بأن الكمال صفة من صفات الغالب وجب أن يعزى ترك القبط لأغانيهم الفرعونية وتمسكهم بأغاني الرومان البيزنطية في طقوسهم الدينية الى هذا السبب فضلاً عن الاضطهاد المعلوم .

هذا ما يمكن استخلاصه من كتب التاريخ ومن كتاب تاريخ الكنيسة المصرية لمادام بوتشر أتيت على إيراد مجمله تمهيداً لبيان الأسباب القهرية التي فقدَ بها القبط طابع الموسيقى الفرعونية التي

لم يبق لها أثر يذكر في تراتيلهم الطقسية ويرجع بعض السبب في ذلك الى عدم معرفتهم العلامات (النوتة) التي بها يحفظون التوقيعات الموسيقية ولو كانت العلامات لا تمثل أرباع الأصوات وأنا نستطيع أن نصرح قائلين أن الموسيقى القبطية في غالبها بيزنطية الطابع واذا بحثنا عن الفرعونية وأنا نجدتها ونسمعها في الحقول في الوجه القبلى وعلى ضفاف النيل عند سقى الزرع بالشادوف وفي العمارات في مصر والاسكندرية من العمال حاملة أدوات البناء كالخجر والرمل والكلس وما أشبه ذلك وهي تنقسم إلى ثمانية ألحان

(١) اللحن الأول يسمى «آدم» نسبة إلى آدم عليه السلام وهو شعريّ (٢) لحن «الواطس» على وزن فاطوس لفظة قبطية - معناها «العُلَيْقة» التي رآها موسى عليه سلام الله في البرية وهو لحن شعري كالأول ولكنه يمتاز عنه في الطول (٣) اللحن السنجرىّ (٤) اللحن الكميكي يستعمل لمدايح كهيك للميلاد (٥) اللحن الأذربىّ يستعمل للفرح في أعياد الميلاد والفصح والصعود ونغمته حامية ورطبة (٦) اللحن الخاصّ بأزلال النفس والخشوع يستعمل في الصوم وفي أسبوع الآلام (٧) اللحن الخاصّ بذكرى الأموات والأحزان ويميّز بالجفاف والحرارة (٨) اللحن المعوف بالأنسحاسى ميزته الشجاعة وارتفاع «العَلَف» أو الرجاء ويستعمل للمدايح على حدّ اللحن الرابع وقد حضرت بعثة انكليزية الى مصر منذ عدة سنوات واتصلت بسعادة صميكة باشا لاستماع

التراتيل القبطية والطقسية وأعجبت بها وزارات الكنائس القبطية التي منها المعلقة والمتحف وقد عُيِّنت عشر اسطوانات في أثناء انعقاد مؤتمر الموسيقى الدوليّ لسنة ١٩٣٢ تحت رئاسة المغفور له ساكن الجنان الملك فؤاد وبموافقة غبطة البطريرك البابا الأنبا يونس في شركة «جراموفون» من صوت الاستاذ العريف مخايل جرجس البتانوفى رئيس فرقة التلحين لكنيسة الاقباط الأرثوذكس وهذه الاسطوانات لا يُباح بيعها للجمهور وهي محفوظة حفظاً تاماً في المعهد الملكى للموسيقى العربية وقد تدونت في مهارقه نغمات هذه التراتيل وضبطت بالنوتة الافرنجية .

ولا يختلف اثنان في أن المدينيات اليونانية والرومانية لم تأت الينا إلا بعد أن أحتضرت المدينة المصرية القديمة ولفظت آخر أنفاسها واب الكنيسة القبطية كانت حائزة لكنوز ثمينة من الفنون والعلوم الدينية والمدنية والفلسفية المأخوذة عن قدماء المصريين وعلماء اليونان بالاسكندرية ولكن الاضطهادات السابق الالامع اليها واهمال أولياء الامر منهم حالاً والجهل والجور كل ذلك كان سبباً في تخلفهم عن مجارة الامم الغربية الراقية مع أن المصرى لآية من آيات الله في ذكاء الفهم وصفاء

النفس ولتأمل ما أنتجت التضحية من نتائج حسنة اذا ذكرنا على سبيل المثال مارتن لوترالذى أمّس الكنيسة الانجيلية التى تشخص اليها عيون ٣٥٠ مليوناً من الانجيليين من أطراف الارض فانه جذب اليه القلوب بحميد المقصد وشريف الغاية وقوة الايمان وبتراتيله الحارّة وحُججه الدامغة وتضحياته والعطاء خيرٌ من الاخذ وأعجب من ذلك أن المؤلفين من عبدة الاصنام فى مصر لم يعقهم الاضطرابات عن التأليف الذى نجد منه مجلداً واحداً لاوليبيوس فى الموسيقى وهو باقٍ للآن وفى مثل هذا المضمار فليتنافس المتنافسون . ولكل اجل كتاب ولكل دولة أمد والله يقدر الليل والنهار وهو الواحد القهار

اول عهدي بعبد المحمولى

بقلم امام الصنائع وشاعر القطرين خليل بك مطران

• تلك ليال خلت أعيد ذكرها
وفى الذكرى تجديد لآس مفقود ،

قَدِمَت الاسكندرية فى ميعه الصبا ، وبغيتى أن أقيم فيها أياماً معدودات ، ثم أشخص الى باريس . أيامي فى الاسكندرية تقضت على أحسن حال وكان لى نفر من رفقاء المدرسة مقيمين فى تلك المدينة . أحبهم إليّ فتى من أترابي ومن أقرانى المتفوقين أيام طلب العلم فى الكلية البطريركية ببيروت هو اليوم حضرة صاحب العزة حنين سر كيس بك من أكابر موظفى الجرك ولو لم تشغله المناصب الحكومية لحلّ المحل الارفع فى ندوة الادباء رأيت هؤلاء الرفقاء فى الاسكندرية فأكرموا وفادنى وأرونى مفاخر الحدائق والمباني ولكننى كنت أشوق الى غيرها منى الى رؤيتها . كنت أتلهف لسماع «عبد المحمولى» وعبداه فيما علمت لا يأتى الاسكندرية الا إجابة لدعوة من أحد الاعيان وربما زارها مرتين أو ثلاثاً فى العام . فهذا قذف فى روعى أن الاسكندرية ليست طروباً كما اشتهر عن القاهرة وسائر بلاد القطر فليس اذن



خليل بك مطران

لاروح المصرى الا جانب منها وما أدرى لماذا التى هذا الفكر غشاء كثيفاً فى ذهنى على بهجة معالمها. ولكن التوفيق لم يخطئنى فى هذه الرحلة فقد هدانى التحرى الى أن «متعهداً» اكرتلى الارض البراح المجاورة لميدان محمد على وهى التى أقيم فيها اليوم تمثال المغفور له اسماعيل باشا . ونصب عليها سرادقاً رحيباً بعيد الاطراف يحىي فيه عبده ليلة سماع وما أدرى كم جعل « المتعهد » ثمن التذكرة للدخول ولكن الذى بقي فى ذهنى أن السرادق على سعته فى الليلة المعينة ضاق أشد الضيق بألاف المتوافدين اليه وبين تلك الحوائط البديعة الالوان من نسيج الخيم المصرية وتحت المصابيح التى لا تحصى .

شهدت لأول مرة جمهوراً من مختلف طوائف السكان فى الاسكندرية ومجموعة من موسريهم ومترفيهم مصريين وسوريين ويهوداً وقد صحب النساء المعتادات السفور رجالهن من تلك الطبقة المثرية وكن يتقدن تحت الانوار انقاداً خلاباً يتوهج أمواه الماس واللؤلؤ والحجارة الكريمة التى كن يحملن منها أحمالاً ثقالاً.

استقرّ بى المقام بجوار « التخت » وحولى بحمر زاخر من الناس . صياح . ضجيج . تراشق بالنكات تعقبها موجات عالية من القهقهة . الآلات تتوازن وتستعدّ . . العازفون والمساعدون الجالسون على المنصة مهذبون يومثون إيماءات مهذبة إلى معارفهم وفى الوسط مكان خال لرئيسهم فلما أزفت الساعة العاشرة علا هرج وبدا عبده من الصفوف يحىي بكلمات يديه الى أعلى رأسه فما صعد المنصة ووفى رد التحيات بنفس الاشارة حتى استوى فى الصدر . تفرّست فى الرجل الذى تقاطر ذلك الخلق لسماع غنائه فاذا هو ربة على غير بادن سميح الوجه أسمره أسيل الوجنتين براق العينين كفيف الحاجبين وعلى الجملة بهيّ الطلعة .

شرعت الآلات فى التمهيد . رسب الضجيج . أنشد البشرف . تم التهيؤ للطرب . فأخذ عبده ينشد « موالاً » بذلك الصوت العذب الرنان الصافى . بدأه متمهلاً كأنه بدء خطيب فما أنجز شرطاً من البيت الاول حتى صعدت آهة واحدة من صدور جميع الناس آهة ألفها عبده ولكنها أشعرتة بأنه ملك السامع فاندفع متدرجاً يترنم والاستحسان يتحقق لدى كل قرار . جهر وجأر . وتهليل . وأدعية . ثم انتقل الى دور « بستان جمالك من حسنه » دور كان معروفاً ومستعذباً ومستطاباً فتنن فى أدائه ما شاء وأعرب بالقلوب ما شاء حتى كان ختام الوصلة الاولى فهبط من على المنصة واتجه الناس بعضهم يتحدث بعضهم ومكثت أنا جامداً فى مكاني مملوء الرأس مأخوذ اللب بما رأيت وما سمعت .

بعد الاستراحة بنصف ساعة استأنف عبده الغناء وكانت وصلة ثانية أنشط بجملتها وأبرع من الاولى جرى عبده فيها على مألوفه من المفاجأة بطرائف كانها من وحي الساعة تتخلل الاناشيد والادوار المعروفة التي يتغنى بها وقد خُتِمت الوصلة بأوقع في النفوس مما ختمت الاولى .

وفي الاستراحة الثانية كان فكرى يذهب كل مذهب بين ما كنت أعرفه مما تغنى به عبده وبين ما سمعته منه في تلك الليلة وأقضى عجباً للشئ الفنى الواحد يختلف كل ذلك الاختلاف بين مجيد وغير مجيد . أما الوصلة الثالثة فكان أبرز ما فيها أن عبده آنحف الناس بدور يسمعون له للمرة الاولى « متع حياتك بالاحباب أنسك ظهر »

دور ساذج النغم ، مفراح ، من السهل الممتع ، تتلقاه الجوانح وتردد ما يثير فيها من الاصداء ، كأنه موقع على خوالجها ونزعاتها . وعبده الذى لا يرفع صوته ولا يخفضه الا ممثلاً ولا ينبر بلحنه نبرة إلهوى صورة صحيحة حيّة لمعنى الكلمة التى يترنم بها ، عبده يبدى ثم يعيد وفى كل تكرار يأتى بسحر جديد .

ظل يسلسل اللحن وهو آنأ يعقد له حبياً وآنا يروقه وظلّ بين مقام ومقام يتصرف فى العواطف رفعاً وخفضاً ، ويحرك خبايا الجوانح بسطاً وقبضاً حتى بلغ الطرب أبعد غاياته وأبدى العجب أروع آياته . فلما انقضت تلك الحفلة تسرّب الناس متفرقين وكثير منهم قد رُوِيَتْ فى نفسه الامانى وكثير منهم يخطر فى هدأة الليل وتملاً جوانحه الاغاني .

أما أنا ففارقت الاسكندرية بعد يومين على باخرة ذاهبة الى فرنسا فبعد ان اشبعت عيني من محاسن الاسكندرية ومن مباهج الشواطىء المصرية وجدتني على ظهر الباخرة وحيداً فى رفقاء لا أعرفهم فما نبه أذني فى خلوتي وانفرادي الا وقع دوى متكرر مُتَزَن مربوط بالميقات هو صوت المحرّك فى بطن السفينة وهو يشبه « الواحدة » فى ضبط الغناء ثم لم أشعر إلا وأنا أنغم على تلك « الواحدة » بالدور الجديد « متع حياتك بالاحباب » فقلت منه شيئاً وفاتنى أشياء . على أننى ظلت فى الاربعة الايام التى قضيتها فى البحر انتزع من النسيان جزءاً بعد جزء من ذلك الدور وما برح أنيسى حيث لا أنيس وجليسى المغنى عن كل جليس حتى بلغنا مرسيليا

والى هذا اليوم وبينه وبين ذلك العهد حقبة لا تقل عن خمس وأربعين سنة مازلت أستظهر ذلك الدور . واذا خلوت الى نفسى وأمنت المتسمعين أعدته على نفسي وطربت له على قُبْح صوتي . ذلك هو السر البديع فى سحر الفن الرفيع .

عبد الحمولى والآنسة جورجيت

بقلم خليل بك مطران

بعد عودتى من أوربا الى الاسكندرية ، فى ذلك الزمن البعيد ، أُتيحت لى صداقة رجل كان من أكابر التجار ومن الأكرمين محتداً . عرف أنى طروب وأن لعبده عندى ماله من منزلة وأنى متشوق لسماع غناؤه مرة ثانية . ففاجأتى ذات يوم ببشرى سرّتنى كل السرور . قال لى ان عبده قدِم الى الإسكندرية وأنه سيلتقى به مع فريق من إخوانهما فى منزل بمحطة « فلمنج » لهم فى جلسة خاصة وأنس خاص . وأنه قد كلّم عبده فى شأنى ووصف له ما وصف من أمرى فأذن أن أشهد مجتمعه وأن تكون معرفتى به فى تلك الليلة الموعودة . فسألت ذلك الصاحب المتفضّل « وما ألبس لتلك الليلة » فأجابنى « تعال ببذلتك فإثمة من كلفة ولا حرج » ثم زادنى علماً بما توخيت استطلاعها فحدثنى بحديث ربّة المنزل الذى كانوا مدعوين اليه ودعيت اليه بالاضافة . فهي فتاة رومية تدعى « جورجيت » تساكن أمها وتغنى بفن الغناء من غير أن تحترفه ليسرحاها . بدأت بتعلم الموسيقى اليونانية خاصة والافرنجية عامّة وبرعت براعة عظيمة جعلت لها شهرة واسعة فى البيئات التى لها اتصال بها . واتفق ان سمعت أغانى عربية فحسن موقعها من نفسها وحاولت أن تردّد منها شيئاً بنطقها الاعجمى فما سمعه منها بعض معارفها من الشرقيين والمصريين حتى أُعجبوا بصوتها أيما إعجاب وتمنوا عليها مرة بعد مرة لو وجهت بعض عنايتها الى الغناء العربى وتعلّمت به باتقان . فأغراها الثناء وهو شأن الغوانى وطفقت تتعلم ولكن على طريقة هى أقربها للتسهيل على نفسها إذ جعلتها مماثلة للطريقة التى تخرجت عليها فى الغناء الأجنبى . وما لبثت ان ذلّت الصعاب الأولى وفهمت الدقائق والرقائق فى الألحان المصرية حق فهمها وعرفت كيف تحفظ الاناشيد والادوار حريضة أشد الحرص على التزام ما تلقته كما تفعل فى ترجيع الألحان الغريبة المرسومة أمامها . والى كل ذلك تيسّر لها تليين صوتها لتأدية أرباع الأبراج بحالة طبيعية وتسنى لها أيضاً أن تصحح نطقها العربى فيصبح فصيحاً سلساً لا أثر فيه للسكنة ما . ولما ذاع فى بعض الطبقات الشرقية العليا بالاسكندرية نبأ براعتها تداعاها أهلها لتزورهم فى حفلاتهم البيتية وكانت لا تجد بأساً أب تغنيهم صوتاً اذا طلبوه اليها كما يفعل الغريون بلا كلفة

سمع عبده بها فعرّفها وطرب جدّ الطرب لصوتها وعرض عليها أن يتم تخريجها على الاصول التى لا يبلغ غيره مبلغه فيها ففرحت بهذه الفرصة المتاحة للاتقان وأخذت عن عبده طرفاً من الاناشيد

والأدوار لم يطل بها الزمن حتى أصبحت تحاكيه فيها محاكاة جعلتها فتنة للسامعين ، وفى مقدمتهم نفس « عبده » .

انتهى تلخيص ما أفادنى محدثى . فلما جاءت الليلة الموعودة ولجنا من المنازل بأيمن محطة فلمنج للقادم من الاسكندرية مسكناً هو الطبقة الأولى من طبقتين فى بيت محاط بحديقة فيحاء . فاستقبلنا فى ردهة فسيحة ذات رياش أنيق جزناها الى ردهة أخرى هي المزارع بديعة الاثاث ساطعة الانارة . والتى استقبلتنا غانية حنطية اللون جميلة الوجه رشيقه القامة منيفتها ستمتها حسن وزينتها بسيطة وحلاها لا تغالى فيها . حيثنا بألفاظ مصرية رقيقة لا يستشعر أثر العجمة فيها وحدثت فى المزارع رقعة المدعوين بكلام عذب مهذب وصوت صحيح الرنة نقيها فما انقضت هنيهة حتى وفد « عبده » فما أبهج لقاءه وما أجمل أدبه فى تبحره وأكثر احتشامه فى حركته وسكونه . أخسست منذ ذكر له اسمي وتصافحنا باليدى أن سبباً خفياً من الصداقة وصل بيني وبينه وسيقوى ويبرم على الأيام . وتكلمنا من بدء أمرنا كأن بيننا عهداً سلف .

كانت فى وسط الغرفة مائدة وعليها أشربة مختلفة وأطعمة شهية وعمار أفانين ، فأشارت ربة البيت فأصاب كل ما طاب له مما على المائدة واخدم على الطريقة التى يؤثرها ، فلما انقضت ساعة المنادمة والاحاديث والتنادر سأل « عبده » الأنسة جورجيت أن تحف زائريها بسماع شيء منها فما ترددت وما أبطأت وأمرت بقانون فجىء به . وانما آثرت القانون على العود لأنه فى مقاماته العليا ما هو أكثر موافقة لصوتها . أحكت جلستها ووضع القانون تحت يديها ومررت بأناملها على الأوتار تصلحها ثم ضربت بشرفاً لا أذكره ولكننى لم أكن قد شهدت ضرباً بهذا النشاط وهذه السرعة فى الحركة وهذا الاطمئنان الى مطاوعة الأنامل ومجاوبة الاوتار فى كل دقيق وجليل من النغم . والنغم على هذا طلى كل الطلاوة أخذ بالالباب ثم طفقت تنشد موالاً . وهنا بدا الفرق بين المنشد المستظهر والمنشد المتصرف . كان ما تقوله رائعاً بعدووبته واتقانه وضبطه ، غير أنه مما لا تستعاد أجزاءه ولا يستعاد الا كله لانها كانت ترجعه ترجيع المغنى الاوربى ينشد قطعة لاحد المؤلفين الموسيقيين لا تصرف فيه ولا تريد التصرف لانها لا تضمن الاجادة فيما قد تأتى به من عندياتها ولان عمل الناقل لا ينبغى أن يتطفل على عمل الواضع . أما الصوت فكان عالي الرنة صافياً بديعاً مملوءاً بأجلاوة النبرات مع قوتها ولهذا كان الطرب وهو يعصر النفس عصراً يقترب بتحرريك الاعجاب فى الرأس . بعد الانشاد انتقلت الأنسة الى دور أخذته عن « عبده » أخذاً عجيباً لم تقفها فيه شاردة ولا

واردة من أفانين أستاذها . ذلك الدور كان « البخت ساعدنى وشفتك وشفرت روحى مهنية » بدأت ببطقة ماظناها تبلغ هياتها ومضت فيه مطمئنة الى الغايتين بين خفض ورفع . لم يكن لها معوان سوى قانونها وهى والقانون ما لبثا ان أوهمانا أن تختأ كاملاً بعد أصوات يتغنى ويتعاون ويملاً جوانب السمع . غنت الدور وهى لا تزداد الا نشاطاً ولا يستشعر لها تعب ووردته بكل أجزائه الى ان ختمته ونحن لا يسع الواحد منا مكانه ولا يعرف فى أرض هوأم فى سماء وعبدته يكرر ويكرر باعجاب ليس فيه أدنى احتراس : الله : الله :

تلقت الانسة شكرنا بوداعة ولطف مشيرة الى أستاذها لنرد الفضل اليه فيما بلغت من براعة لم أر لها مثيلاً فى مثيلاتها الى هذا اليوم
فلما استأذننا فى الانصراف وما انصرفنا إلا بكرهنا مشينا لا نتكلم وبين آن وآن تردد شفاهنا كلمة خارجة من أعماق الصدور . الله : الله .

عبد المحولى فى فنه

الغناء والحركة الوطنية عبد المحولى ومحمد عثمان

بقلم خليل بك مطران

كان الأساس فى ابتكار « عبد » رعاية المناسبة وكانت الحلية الدائمة التى يزينه بها تطويع كل نعم لتمثيل المعاني التى ترد تحت الالفاظ .

والامثلة على رعاية المناسبة تبدو رائعة فى عرض كل دور أو نشيد مما تغنى به فى أوقات تمايزت بحالة أو حادثة عن سائر الاوقات ، ولما كنت لا أتوخى الاستقصاء فى مثل هذه الذكريات الموجزة رأيت أن أقصر الشواهد على مواقف قليلة

فمن ذلك فى أول أمره وبدء اشتهار اسمه واتصاله ببلاط المغفور له اسماعيل باشا انه لما احتفل بزواج الاميرين حسين وحسن نجلى ذلك الحديو العظيم وأقيمت الزينات والافراح التى لم يكن للشرق عهد بمثلها رواء وأبهة كان ما افتتح به « عبد » غناه هو الدور الشهير الذى ما زال يردد إلى الآن « الله يصون دولة حسنك على الدوام من غير زوال » وقد جعل النغم الذى يؤديه به نغماً جهرياً ممتداً يوافق الدعاء المرموز به تحت تلك الكلمات أعجب موافقة

ومن الامثلة التي تلت بعد ذلك بعقدين أو أكثر من السنين الدور الذي ذكرته في الاولى من هذه المقالات وهو « متع حياتك بالاحباب أنسك ظهر » بعد ذلك دور شاع التغنى به شيوعاً شمل الشرق كله وهو « تعيش وتمتحن وتفرح » .

على أن من يتبع أناشيد « عبده » وأدواره في كل حفلة خاصة يجده ملتزماً هذه الطريقة . ولم يقصر هذا الالتزام على هذه الدوائر المحدودة بل خرج به في بعض الآونة الى دوائر عامة منها ما يتصل بالرأى ومنها ما يتصل بالسياسة

فالمثال على الاولى هو الدور الذي أبدع فيه أيما إبداع « عهد الاخوة نحفظه بالروح والناش غير كده » ومبعث هذا الدور كان فكرة ماسونية أخذت تشيع في ذلك الوقت شيوعاً كثيراً في القطر

والمثال على الثانية هو الدور الذي بلغ به أوج مقدرته الفنية فقد طبق عليه لحناً جديداً مقتبساً من التركية لم يكن معروفاً في العربية الى ذلك الحين وغناه بما لم يضارعه بل لم يقاربه فيه أحد في بعده أو بعده ذلك الدور هو :

عشنا وشفنا سنين ومين عاش يشوف العجب
شربنا الضنا والالين جعلنا لروحنا طرب
غيرنا تملك وصال وحنا نصيبنا خيال

كدا العدل يا منصفين

قبل هذا الدور حين الهبة الاولى للحركة الوطنية الشعبية بعد ولاية سمو الخديو السابق عباس ثاني وحين بدأت الامة تتظلم جبهة من وطأة الاحتلال والورد كرومر آتذ في إبان جبروته فتعقياً على حملة قوية بدأتها الصحف الوطنية آتذ وعلى ما طفق الحديث به في الاندية يتردد على السنة لخطباء ساهم عبده بابداء شعوره . وبث بذلك النغم القوي البديع وتلك الالفاظ الشاكية الباكية تي لا تسأذن الى صميم القلوب شكوى أمة متوجعة متحفزة للهوض .

وفي معرض هذا الموضوع موضوع رعاية المناسبة لا يخجلو من التفككة أن أذكر مساجلة لطيفة برت بين عبده وعثمان في مجال الفن . ذلك حين كان عثمان على ما يعتور صوته من خشونة ونقص الطبقات قد سما بدراسته ومثابرته وحسن تصريفه للالخان الى درجة رفيعة زحم فيها صاحبه لمنكب وجعل له اذ بلغها شيعة قد تفضله على صاحبه .

أما تلك المساجلة التى ساقنا الحديث إليها فقصتها انه كان قد وقع طلاق بين رجل من العلية فى القاهرة وزوجه احدى الخواتين النبيلات اللاتى اشتهرن بالجمال والكمال وكان الجمهور فى ذلك الزمن يرمى كرامة البيوتات ويتأثر لكل أمر يسّ أحدها وهذا الشعور كان جزءاً من سجية التعاطف والتراحم فيما المصريين أيامئذٍ (وليت تلك السجية دامت) فلما أفلحت مساعي الخيرين من الوسطاء الاجماد وعادت تلك السيدة الفضلى مرعية المقام الى بيت الزوجية أراد قرينها السرى أن يقيم فى سرايه حفلة سرور يجمع بها أقرانه وأهل طبقة ويكون ذبوع أمرها مما تطمئن له الطبقات الاخرى. ففى هذه المناسبة كان «عبد» مطرب الحفلة واقتح غناء بدور «بعد الخصام حى اصطلاح» غناه وأجاده الى أبعد حدّ فعلم المرحوم محمد عثمان بما وقع لذلك الدور من الاثر فى نفس الجمهور وحقق وأذاع أن «عبد» قد سرق دوراً هو ملحنه واختلس بذلك ما لقيه من الاكرام بسببه على أن عبده وقد نُقلَ اليه حديث عثمان طلب الى بعض اخوانه أن يدعوا عثمان لسماع نفس الدور منه فى ليلة كان متفقاً على احيائها بعد ذلك. فشهد عثمان تلك الليلة وتغنى عبده بذلك الدور فاذا نغمه وتلحينه وايقاعه غير ما كان عثمان قد وضعه ونجمت عن تلك المساجلة المصافاة بين الزميلين النابغين بقدر ما كانت تسمح بها المنافسة الفنية. أما التمثيل فلا جرم أن عبده مبدئه وان من تلاه من البارعين قد أخذ عنه. ومعنى التمثيل فى لعب المسارح. فقد كان عبده يقول بنغمه اللفظة أو يلقي السؤال أو يرد الجواب كما يقال كل ذلك فى الكلام المألوف ولكن يُخَيَّلُ الى السامع أنه يرى الجمال الموصوف بعينه أو يحسّ الالم المشكومنه بقلبه وما هو من ذلك بغير اللحن يقع فى أذنه فيحرك تصوره ويثير كل كامن من نوازع نفسه وهذه المزية كانت خيرحلية حلى بها عبده ما كانت تولده عبقريته، وسعة علمه بفنه وبمحاجات قومه من آيات الابداع فى الانعام.

عبد الحمولى على مأذنة جامع سيدنا الحسين

بقلم خليل بك مطران

كان شهر رمضان المبارك فى ذلك الزمن رحمه الله شهراً له من البهجة والوقار فى النفوس مالىس له اليوم. ذلك أب الشهور والاعوام قد بقيت على عهدا ولكن الناس بتعاقب الاجيال يتغيرون.

كان رمضان شهر الاخاء الاسلامي والمكارم العربية فى صورة تكاد تُنسى لتباعد العهد بها.

وكانت الزينات في الساحات والباحات على شحوبها وقلتها اذا قيست الى الزينات في هذا الوقت أروع في العيون وأوقع في القلوب لانها كانت أعلى بالمعاني منها بالمباني ، ففي رمضان يشبع الجائع ويأنس الموحش ويسكن المضطرب ويُسَبِّح كل به عن رضى ، الغنى لما آتى من زكاة والفقير لما أُوتى من نعمة والرفيع لما راجع فيه الله من صلته بمن هم دونه والوضيع لما رقى اليه من رتبة الانسان بجانب أخيه الانسان

معذرة من القراء أرانى أتحوّل عن صفة المخبر الى صفة الواعظ ، ولكنى قبل أن أنتقل الى القصّة التى سأقصها عن عبده في رمضان أحب أن أُبين لمطالعى هذه السطور تبييناً محسوساً ملموساً فرق الشهر المبارك في تلك الايام عنه في أيامنا هذه . فالذين يقطنون الريف يرون للقمر سطوعاً وبهجة ومنافع لا يراها سكان المدن الكبرى لكثرة الانوار وشدة الازدحام واشتغال الناس بما في الارض عمّاً في السماء . وشتان مع هاتين الحالتين بين قمر الريف وقمر المدائن . كذلك رمضان بين بهجته في ذلك الزمان وكده وشحوبه في هذا الزمان . القمر واحد والبركة واحدة ولكنه اختلاف الجليل واختلاف المكان .

فلنبداً بقصتنا بعد هذا التذييل الذى جعلناه مقدّمة حيث كان ينبغى البدء

اجتمع بعبده نفر من كرام إخوانه في رمضان فأفطروا وتسامروا هنيئة عرضوا فيها ما عرضوا من أمور الدنيا ومن مختلف الشؤون المحلية ثم أشار بعضهم بنقطة يقضي معها جانب من الليل في نوع آخر من أنواع الصفاء فاستقرّ الرأى على الذهاب الى سيدنا الحسين للجلوس هناك في أحد المقاهى البلدية التى تزدهم فيها العامّة التماساً لأنس خاص من مشاهدة تلك الاجتماعات ولاستراق بعض اللطائف من المحادثات المألوفة بها آنئذٍ . غير أنه بدا لآخر من الرفقاء أب يقترح على عبده عملاً مبروراً يرضى به الله والنبي ويسدى به يداً الى ألوف العامة الذين لا يملكون من المال والوقت ما ييسر لهم سماع عبده في السوامر وكان طلب ذلك المقترح أن يصعد عبده مثذنة سيدنا الحسين وينشد بعض التسابيح على أثر آذان العشاء . وهذه التسابيح قد جرت العادة أن تُنشد من أعلى المنائر في أواخر رمضان ويسمونها في الاقطار العربية الاخرى وقد يسميها بعض الناس في مصر أيضاً بالتواحيش ، ومعناها توديع رمضان ، وبثّ ما لفراقه من الوحشة في النفوس ، فلم يتردد عبده في الموافقة .

وعبده كان مساماً تقيّاً والى هذا كان يعرف الزلات والهفوات التى يرتكبها مدفوعاً اليها بمغريات

صناعته فلا يفوته استغفار ربه عنها بأداء الفروض وأداء النوافل أحياناً، واستغفاره لم يقتصر على الفاظ الصلوات وحركات الجؤ وظواهر العبادة بل كان يدعو ما استطاع بالمبررات يبذلها عن سخاء لم يسبق له مثيل وسياىى حديثه .

مضى الرقفة الى سيدنا الحسين وأخبر بعضهم من بالجامع أن عبده سينشد تسايىى بعد أذان العشاء ففرحوا وما لبثت الاشاعة ان جالت جولة البرق بين الجماهير وفى الحى كله فلم يأزف وقت الاذان حتى كانت المقاهى وشرفات المنازل المجاورة والساحة الممتدة أمام المسجد تحتوى من الخلق مالا يدرك البصر آخره .

بدأ عبده إنشاده بصوت هادى، ينحدر الى السامع وفيه كل الوقار من خشية الله وكل الرجاء فى فضل الله وفى مغفرة الله وكان يغالب العاطفة المتدفقة من قلبه ليتدرج فى إبرازها والجمهور فى أثر كل وقفة من وقفاته يملأ الجو تهليلاً وتكبيراً . وقد بقى فى ذاكرتى بيتان مما أنشده عبده فى تسايىحه وهما التاليان :

يا من تحل بذكره عُقد النوائب والشدائد
يا من لديه الملقى واليه أمر الخلق عائد

بيتان من عادى الشعر ومن أشق ما يكون فى التلحين ولكن ذلك المطرب العجيب تصرف فى القائهما والترنم بهما تصرفاً لا يقدر عليه إلا من أوتى عبقريته مع صدق إيمانه . وقد عقب على هذين البيتين بكثير غيرها وكلها فى معنى الاستغاثة فكل مقطع يقف عنده ترتفع فى أثره الآهات من الصدور ولها دوى كدوى البحر الزاخر
يا لله . . .

رجل فى أعلى المنارة لا يبدو منه إلا شبح صغير ضئيل .
وهو الذى من أجله تتوافد هذى الجماهير المتزاحمة من الناس على اختلاف مراتبهم كأنهم فقراء ينتظرون من محسن علوىّ تنزيل الاقوات وتوزيع ما يتمنون من الصدقات .
لسان تتصل به نياط آلاف من القلوب لتهتز بحكم نبراته أشهى الاهتزازات ولتحلق على أجنحته مصعدة الى السماوات .

نسمة تخرجها شفتان فتقسمها أرواح لا تحصى وتتخذ منها غذاءً من جوع ورِياً من ظمأ

ذلك هو عجب الفن يعززه الايمان ولقد خيل إلىّ فى تلك الليلة أن للايمان ضوءاً كأعلى
 اللاب فى الحريق منبسطةً فى اضطراب فوق رؤوس تلك الجماهير وأن له حرارة ترتفع وتمتدّ خارجة
 من أعماق الافئدة يتكهرب بها الاثير الى مدى بعيد فى الفضاء المنير .
 مكث عبده ساعة أونحوها فى إنشاده وفى تلك الساعة قد تبينت سرّاً وسيلة شائقة فى الاديان
 وهى الاستعانة بالصوت الرخيم لابرار ما للايمان فى القلوب من المكنونات البعيدة القرار .

هليل مطران

الموسيقى فى طلوع القمر

عنى بتعريبها نظماً عن فكتور هوجو حضرة الاستاذ عادل افندى الغضبان شاعر الشباب

إذا البدرُ أشرقَ بعد الأصيلِ	على السهلِ واهتزَّ رجعُ الصدى
وان أفعمتْ ظلماتِ الحقولِ	بأنفاسِ ليلٍ قصيرِ المدى
تعالى نمرَّ على كلِّ وادٍ	ونمشي الهوينا ندوس العُشبِ
ونزونا الى الشَّهْبِ من كلِّ بادٍ	ففى الحقلِ يبدو جلالُ الشَّهْبِ
تعالى نسيرُ فى نضيرِ الأكمِ	ونبكي الذى جفَّ من وردِها
ونزثي بنفسٍ تذوقُ الألمِ	زهوراً تفتَّحُ من بُردِها
نصوغُ الحديثَ عن اللانهايةِ	وعن كلِّ عذبٍ وحسنٍ خفيٍّ
ونسلمُ لحنَ الأسى والشكايهِ	تحدَّرُ من جنباتِ العليِّ
وما اللحنُ فى الليلِ إلا صلاةٌ	يفوهُ الصباحُ بها والظلامُ
فلسنا وإن مرَّ طعمُ الحياةِ	بمن يرتجئها بغيرِ الغرامِ

ذكرى عبده الحمولى

قصيدة للشاعر المطبوع الاستاذ عادل الغضبان من مَهْرَة تراجمة محكمة مصر المختاطة أنشدها مساء الخميس ٧ يناير سنة ١٩٣٧ بدار الاتحاد النسائى احياءً لذكرى عبده الحمولى .

أَقْفَرَ الرُّوضُ مِنْ غِنَاءِ الْهَزَارِ يَا هَزَارَ الْحَمَى فَدَنَّاكَ الْقَهَّارِ
كُلُّ صَوْتٍ مِنْ صَوْتِكَ فِيهِ أَنْكَرَتَهُ مِنْابِرُ الْأَشْجَارِ
لَطَمَ الْوَرْدُ خَدَّهُ وَبَكَكَ الْفَجْرُ مِنْ فَيْضِ أَدْمَعِ الْأَزْهَارِ
نَضَبَ الْمَنْهَلُ الْمَرْقَرُ فِي الرَّوِّ ضِجْفَتُ خَمَائِلُ النَّوَارِ
وَتَرَدَّتْ مِنْ بَعْدِ سُنْدُسٍ وَشِيَّ بَثِيَابٍ مِنْ صَفْرَةٍ وَغَبَارِ
نَرْجِسُ ذَابِلٍ وَوَرْدٌ حَزِينٌ بَثَّ أَشْجَانَهُ إِلَى الْجُلُنَّارِ
وَعَصُونُ الْأَرَاكِ أَوْحَشْنَ لَمَّا بَابُ غَرِيدِهَا عَنْ الْأَوَّارِ
فَكَانَ الرِّيَاضَ وَهِيَ خَلَاءُ مِنْ أَغَانِيكَ مَائَتُ الْأَطْيَارِ

كَرَوَانٌ إِذَا شَدَا فِي عَرَارٍ بَعَثَ الرُّوحَ سَدْوُهُ فِي الْعَرَارِ
وَتَرَّ فِي اللَّهَاقِ جَلَّ الَّذِي أَبْـدَعَ ذَاكَ الْفَرِيدَ فِي الْاَوْتَارِ
نَقَرَتْ رِيْشَةُ الْإِلَهِ عَلَيْهِ نَفَاتٍ وَشَّخْنٌ بِالْاَبْتِكَارِ
يُرْسِلُ الْآهَةَ الطَّوِيلَةَ رَمَزًا لِنَفُوسٍ شَقِيَّةٍ الْأَعْمَارِ
نَعَمُ يَسْتَبِي الرِّيَّاحُ فِيْهَذَا طَرْبًا صَوْتُ عَصْفِهَا الْهَدَّارِ
يَقِفُ اللَّيْلُ مُنْصَتًّا لِأَغَانِيهِ فَيُذَكِّي حَفِظَةَ الْأَسْحَارِ
يُرْقِصُ الصَّخْرَ يُنْزِلُ الْعُصْمَ تَعْنُو لَصْدَى صَوْتِهِ الْوَحُوشُ الضَّوَارِ
يَخْلُبُ الْبَحْرَ رَجْعُهُ فَيَقْرَأُ الْمَوْجُ مُسْتَمْتَعًا بِسِحْرِ الْقَرَارِ
يَا كَلِمَ الْقُلُوبِ هَلْ كُنْتَ فِي فَنَّا نِيكَ مُوسَى يَشْقُ قَلْبَ الْبَحَارِ

إِنَّمَا كَانَ يُلْهِمُ الْفَنُّ مِنْ وَخْـيِ سَمَاءٍ قَدْسِيَّةٍ الْأَسْرَارِ

كَلَّمَا اسْتَلْهَمَ السَّمَاءَ غَنَاءَ
لُغَةِ الرُّوحِ مِنْ قَدِيمِ اللَّيَالِي
نَبَرَاتُ تُحْيِي النُّفُوسَ فَعَلُوا
تَنْفِخُ الرُّوحِ فِي الْجَبَانِ وَتُذَكِّي
رَبَّ لَحْنٍ يُذَيِّبُ الشَّجِي جَوَاهُ
وَعَنَاءُ يَكُونُ فِيهِ عَزَاءُ
رُبَّ دَاءٍ مُسْتَفْحِلٍ لَطَفَتُهُ
رَبِّ طَالَتْ عَلَى الْأَنَامِ الرِّزَايَا
فَقَدَّ النَّاسُ كُلَّ عَطْفٍ وَحُبٍّ
لَيْتَ جَوْقًا مِنَ الْمَلَائِكِ فِيهِمْ
فِي قُلُوبٍ مَهِيْجَةٍ وَنُفُوسٍ
مِثْلَ شَاوُولَ يَوْمَ هَاجَ فَأَشْجَا
أَخَذَتْهُ غَيْبُوبَةُ الْأَبْرَارِ
فِي صَلَاةِ الْكُهَّانِ وَالْأَحْبَارِ
لِمَقَامِ الْمَلَائِكِ الْأَطْهَارِ
فِي فُؤَادِ الشَّجَاعِ جَذْوَةِ نَارِ
فَعَلَهُ فِي النُّفُوسِ فِعْلُ عِقَارِ
عَنْ حَبِيبٍ أَقْصَاهُ بَعْدُ الْمَزَارِ
نِعْمَةُ الْوَحْيِ فِي صَدَى الْقِيثَارِ
وَدَهَتْهُمْ نَوَازِلُ الْأَقْدَارِ
وَتَوَلَّى الْحَسَامُ رَعْيَ الْجَوَارِ
يَتَغَنَّى بِلَحْنِكَ الْمُخْتَارِ
جَانِحَاتٍ إِلَى الْأَذَى وَالْدمَارِ
هُ تَغْنِي دَاوُودَ بِالْمِزْمَارِ



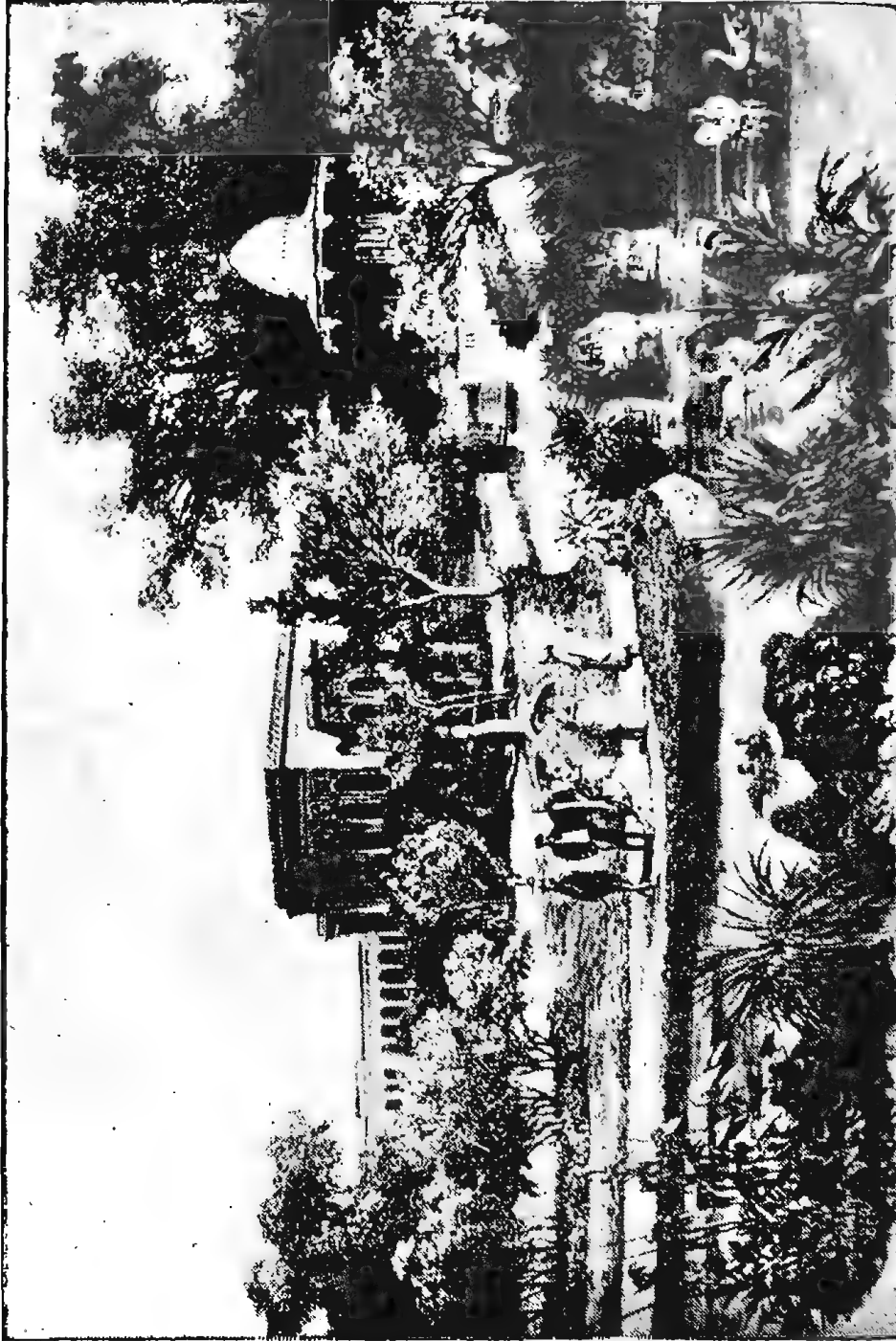
أَسْكَتَ الْمَوْتَ بَلْبَلَ الْحَيِّ لَكِنْ
سُنَّةُ اللَّهِ فِي النَّوَائِغِ يَحْيُو
يُخْلَعُونَ الْحَيَاةَ ثَوْبًا عَتِيقًا
أَوْحِشْتَ بَعْدَكَ الدِّيَارُ وَقَدْ كُنْتُ
وَتَغَيَّبْتَ عَنْ صَحَابِكَ فَانْظُرْ
نِزْرَ الدَّهْرِ عَقْدَهُمْ فَاسْتَعَاذُوا
مُسْتَعِيرِ السَّرُورِ لِلنَّاسِ وَلَى
إِنَّ فِي كُلِّ مَهْجَةٍ لَكَ رَسْمًا
عِشْتَ مَا عِشْتَ سَيِّدًا وَكَذَا الْحُرُّ
هُوَ حَيٌّ يَعِيشُ بِالتَّذْكَارِ
نَ حَيَاةِ الْخُلُودِ بِالْآثَارِ
لِجَدِيدٍ يَبْقَى عَلَى الْأَدْهَارِ
تَ سَمِيرَ الْحَمَى وَأُنْسَ الدِّيَارِ
كَيْفَ أَقْوَتْ مَجَالِسُ السُّمَارِ
عَنْ صَفَاءِ الْحَيَاةِ بِالْأَكْدَارِ
فَأَعْيَدْتُ لِرَبِّهِنَّ الْعَوَارِ
خَفَّةُ الثُّبُلِ وَالنَّدَى بِأَطَارِ
بَدْنِيَا قَلِيلَةَ الْأَحْرَارِ

يا صبوراً على المكاره يا أنسَ الندامى يا حافظاً للذمار
 بين فتي وبين فتيك عهدٌ كَتَبَتْهُ عرائسُ الأفكارِ
 أنا أملي على الهزار فيزوي هو عني فرائد الأشعارِ
 عادل الغضابه

آثار الخديوى اسماعيل الباقية

تقدّم لنا فى الجزء الأول من كتاب الموسيقى الشرقية ذكر فتح قنال السويس فى اليوم السابع عشر من نوفمبر سنة ١٨٦٩ عند الكلام على نصرة الخديوى اسماعيل للفنون الجميلة بما له من مآثر جليلة تشهد له جلياً بحبه لمصر وسعيه فى ابلاغها أرقى الدرجات فى سلم الحضارة والمدنية حتى جعل مصر قسماً من أروبا وكفى بما شيّده فيها من المباني الشائخة البديعة الصنع والترتيب دليلاً على سلامة ذوقه وحبّه للاتقان ومفخرة يخلدها له التاريخ على كرور الاعصار ولا بأس تنويعاً بفضلها واحياء لذكر مآثره الخالدة أن نورد هنا خاصة وصف سراى الجزيرة الباقية من مجد اسماعيل لما أن جلالة الامبراطورة أوجينيا زوجة الامبراطور نابوليون الثالث وامبراطور النمسا ووليّ عهد بروسيا وهولندا الذين شهدوا فتح القنال زاروها رسمياً ونزلوا بها ضيوفاً على الخديوى اسماعيل وقد سمعوا فى خلال هذه الزيارة الموسيقى المصري « عبده الحمولى » معتلياً تحته العربى وهو يغنى أدواره الساحرة وموشحاته الشرقية فأعجبوا به أيما إعجاب لرخامة صوته وانسجام نغماته وتناسقها ببعضها بعضاً مع أصوات الآلات الوترية على عدم وجود « النوتة » واليك ما ذكر فى « تاريخ عصر اسماعيل » لعبد الرحمن الرافعى بك المحامى قبل وصف سراى الجزيرة أنه أى (الخديوى اسماعيل) أنشأ عدداً كبيراً من القصور منها سراى عابدين التى جعلها مقراً للحكم وحلّت محل سراى القلعة التى بناها محمد على باشا وسراى الجزيرة وسراى بولاق الدكرور وقصر القبة وقصر حلوان وسراى الاسماعيلية وسراى الزعفران بالعباسية وسراى الرمل بالاسكندرية وجدّد القصر العالى وقصر النزهة بشبرا (المدرسة التوفيقية الآن) وسراى المسافر خانة وقصر النيل وسراى رأس التين بالاسكندرية وأنشأ عدة قصور أخرى فى مختلف البنادر كالمنيا والمنصورة والروضة

ومما كتبه المغفور له على باشا مبارك في تاريخ اسماعيل أيضاً عن سراى الجزيرة وسراى الجيزة



صورة الحديقة وإلى أعلى يمينها تجدون القبة المسماة بالفرنسية « Temple d'Amour » هيكल الحب وإلى أسفلها تجدون طير البجع يسبح في إحدى البرك

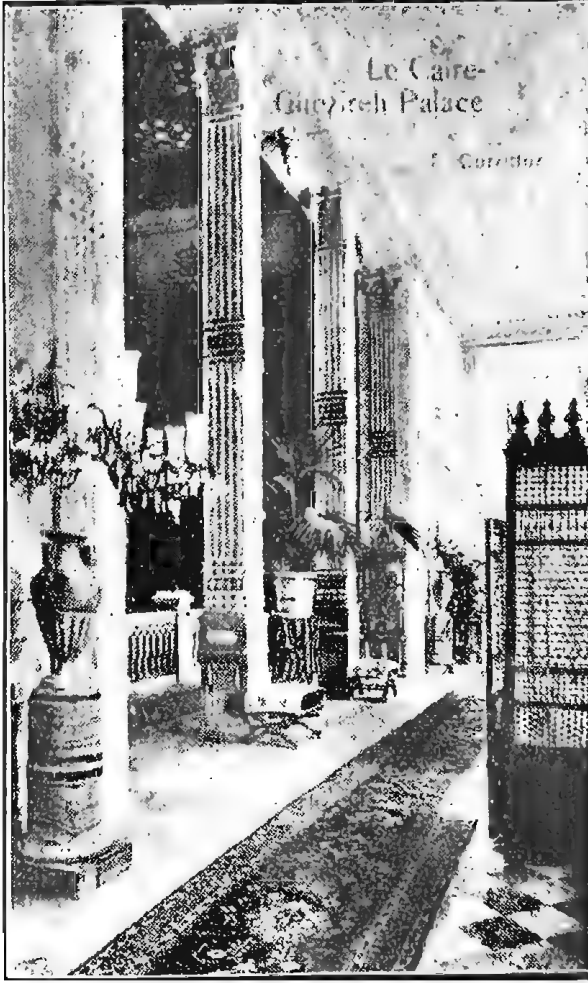
ما يأتي بنصه قال أنهما من أعظم المباني الفخيمة التي لم يبنَ مثلها وتحتاج لوصف ما اشتملت عليه من المحلات والزينة والزخرفة والمفروشات وما في بساطينها من الأشجار والرياحين والأزهار والأنهار

والبرك والقناطر والجبلات الى مجلد كبير وقد ذكر عن أرض سراى الجزيرة ان مساحتها ستون فداناً وأن ما صُرفَ عليها على كثرته قليل بالنسبة لما صُرف على سراى الجزيرة وكانت هذه السراى (الجزيرة) فى منشأها قصرًا صغيراً وحماماً بناها سعيد باشا ثم اشتراها الخديوى اسماعيل من ابنه طوسون مع ما يتبعها من الارض ومساحتها ٣٠ فداناً ثم هدم القصر وبناه من جديد وأضاف اليه اراضى اخرى وأحضر المهندسين والعمال من الافرنج لبناء القصر وملحقاته وأنشاء بستانه العظيم وبستان الأورمان وبلغت مساحة الارض التى شغلها سراى الجزيرة وسراى الجزيرة وحدائقهما ٤٦٥ فداناً وان ما أنفق على سراى الجزيرة يبلغ ٨٩٨٦٩١ جنيهاً مصرياً وكلف تجميل القصور وتأثيثها ما لا يُحصى من الملايين فقد بلغت النقوش والرسوم فى قصور الجزيرة والجزيرة وعابدين مليونى جنيه ونيف وبلغت تكاليف الستارة الواحدة الف جنيه أما الطنافس والارائك والبُسُط والتحف والطراف والالوانى الفاخرة فلا يتصور العقل مبلغ ما كلفته من ملايين الجنيهات «

أما سراى الجزيرة فهى باقية الى الآن على ما كانت عليه لعهد اسماعيل من سؤدد وعزّ ورونق وبهاء بخلاف سراى الجزيرة التى هُدمت وبيعت أرضها بالمترا للبناء وسبب بقاء سراى الجزيرة على سابق عهدها يرجع الى أن الله سبحانه وتعالى يريد ان تكون فى كنّ من معاول الهدم حافظة لنزعة صاحبها وطابعها الشرقى فقيّض لها من بين الشعب المصرى المغفور له الأمير حبيب باشا لطف الله الذى هبّ لنصرة الفنون الجميلة بأن اشتراها وما بقى من حديقته وملحقاتها صفقة واحدة من شركة اللوكاندات المصرية سنة ١٩١٨ بعد أن قرّر مجلس ادارتها هدمها ورسم الخريط لتقسيم أرضها وصانها اذ ذاك من ان تصل اليها ايدى الضياع وتدكها معاول الماديين من الاجانب استغلالاً لها وطمعاً فظلت حينذاك مرتعاً للمسرات ومحطاً لرحال العظماء والكبراء ورجال الفضل ومهوى أفئدة علماء الآثار وهواة فن البناء العربى البديع كما كانت لعهد الخديوى اسماعيل العاهل العظيم والناس على دين ملوكهم

ولا يعزب عن البال ان القسم التابع للسراى الذى يقال له بالفرنسية " Pavillon Alhambra " محكمة لقصر الحمراء الشهير فى الاندلس الذى أطلقت عليه شركة اللوكاندات إسم « الكازينو » الشائع الى الآن كان يقابل فيه الخديوى اسماعيل سائر زائريه من الملوك والقيصرة وأولياء العهود ورجال الدولة وغيرهم من عليّة القوم (انظر الصورة ص ١٥٠ ترّ الخديوى يقدم وزراءه الى الامبراطورة اوجينيا) فهو لا يزال حافظاً الى الآن لفخامة بنائه وما حوى من زخارف ونقوش واعمدة ورسوم

مطلية بالذهب كأنها من صنع أمس وقد بلغت غاية الغايات في التفنن والاتقان وهو يعدّ بالامراء مجمع الابداع ومعرضاً للفنون لعهد اسماعيل ومع هذا كله فهو مُرصد لأعمال البر والاحسان لما يقام



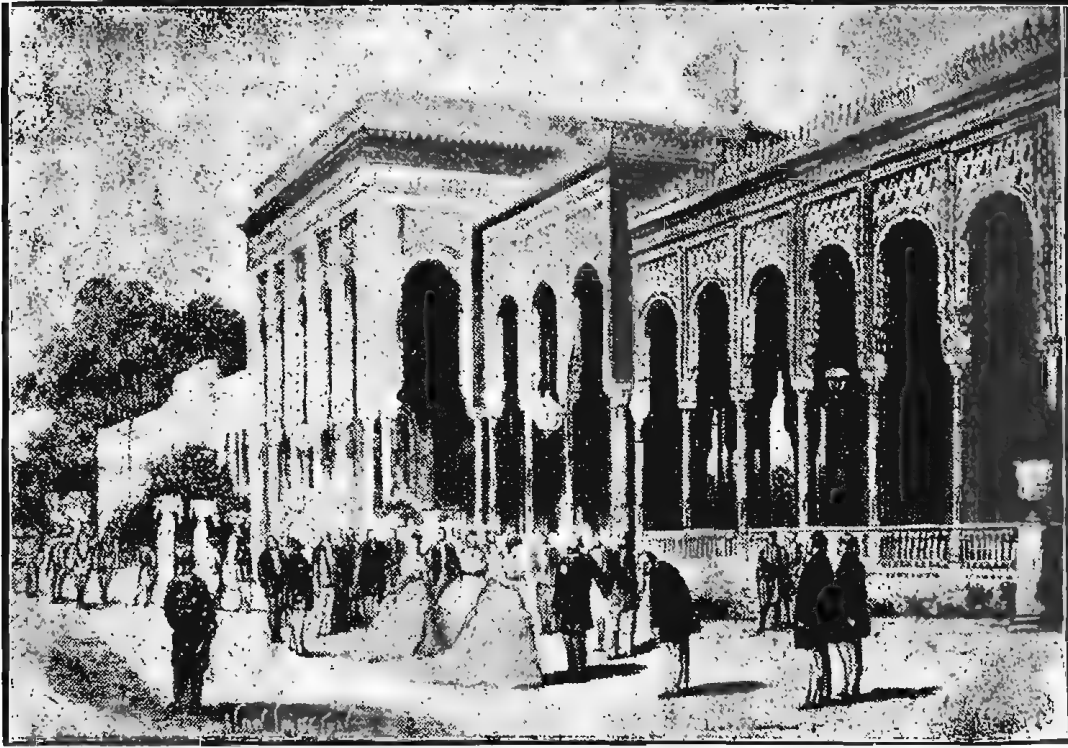
مدخل سراى الجزيرة

في رحابه من حفلات شائقة غنائية وتمثيلية بدون مقابل لحساب الجمعيات الخيرية عامة بدون تمييز بين تباين العقائد واختلاف النحل فضلاً عن ان صدى مجد اسماعيل يردده الفضاء الفسيح ويحفظ طابعه السياسي يشهد بأن الله لا يرضى إلا ان يكون كما كان مقتدحا الزنادق رائح اكابر ساستنا بدليل ان رفعة محمد محمود باشا رئيس الوزراء حالاً ورفعة مصطفى النحاس باشا الزعيم الجليل قد القيا غير مرة بياناتهما السياسية على مسامع ألوف الآلاف من الجماهير الغفيرة من خلاصة رجال مصر واهل الذكاء والفطن وارباب الصحافة والأدب ولالأول على ما اذكر خطبة أقيمت مساء يوم ١٤ نوفمبر سنة ١٩٣٧، ولثاني مثلها القاها مساء اول يوليه سنة ١٩٣٨. وعلى الجملة فبقاء السراى

وملحقاتها حافظة لرسومها واشكالها وكنوزها الفنية النفيسة والهدايا الثمينة الباقية الآن التي اهداها لاسماعيل العظيم الملوك والقيصرة والبابوات ضرب لا زب لا تكون رمزاً لعز اسماعيل وعنواناً على بذله وتضحيته في سبيل رفاهية شعبه وترقية مصر فحسب بل خدمة للفنون الجميلة ويا حبذا لو نسجت حكومتنا على منوال حكومات الفرنجة وجعلتها متحفاً شعبياً ومعرضاً يرى فيه نماذج حياة عاهل مصر العظيم وحياة شعبه قديمها وحديثها ومستشاراً لخواطر هواة الفنون الجميلة وصنع اسماعيل يُحمد له الثناء الطيب على تراخي الأحقاب وبالاحتفاظ بطابعه الشرقى ونزعة السامية وأثاره المجيدة يُناط الذكر الجميل للمغفور له الأمير حبيب باشا لطف الله الذي دفع للسراى وملحقاتها ثمناً غالباً

منذ سنة ١٩١٨ وحفظها إلى الآن خدمةً للفنون الجميلة وحباً في اسماعيل دون أن ينبغى في ذلك أجراً ولا شكوراً .

وإذا تأملتم ما قام به اسماعيل الكبير والعاقل العظيم من عرض نماذج الحياة المصرية القديمة والحديثة في معرض باريس الذى اشتركت فيه الحكومة المصرية رسمياً سنة ١٨٦٧ كبيت شيخ البلد وهياكل ومصانع للتفريخ لم يعتزها أدنى تغيير منذ خمسة آلاف سنة ونيف لغاية الآن وأشكال



سراى الجزيرة حيث يقدم الخديوى اسماعيل وزراءه لصاحبة الجلالة الامبراطورة اوجينا

« وكايل » وفسقيات وقباب جميلة ومشربيات بارزة ومن الآت الطرب العود والقانون والكن والنأى والرباب والمزمار البلدى وما اليها وموميات الفراعنة التى طأطأ أمامها ملوك الغرب وقياصرتهم رؤوسهم أكباراً لها وتعظيماً عامتهم ما قررناه آنفاً من ان الله عز وجل أوحى إلى المرحوم الأمير حبيب باشا أن يكون سابق حلبة المثرين الأوفياء فى اقتنائها وصونها من أيدي الضياع والتخريب لتكون تاجاً على مفرق الدهر . ومن يهد الله فلا مضل له وما العلم إلا من عند الله ويجدر هنا ايراد ما يأتى فى هذا المقام بقلم المغفور له على باشا مبارك .

ومما ذكره تاريخ عصر اسماعيل عن الحالة الاجتماعية فى الفصل السادس عشر ما يأتى : وبدا

على المجتمع الميل الى المرح والخبور ويرجع هذا الميل الى الثراء « ص ٣٢٤ » والرفاهية ثم الى انتشار التعليم ومن هنا ظهرت النهضة الغنائية فى عصر اسماعيل وازداد اقبال الناس على الأغاني والموسيقى وارتقت أساليب الغناء وزادت مكانة المغنين فى النفوس ونالوا من محبة الناس حظاً عظيماً وفى مقدمتهم « عبده المحولى » وارتقى الذوق الموسيقى فى المجتمع

وأقبلت الطبقات الممتازة على حضور المسارح ومشاهدة الروايات ثم قلّدتها الطبقات الاخرى وابتدع الخديوى اسماعيل سنة الرقص الأفرنجى فكلب يقيم فى سراى عابدين والجزيرة حفلات راقصة (بالو) باللغة منتهى الفخامة وكان يدعو اليها الكبراء وذوى المراكز الاجتماعية ورجال السلك السيامى وعقيلاتهم وكانت (الوقائع الرسمية) تغنى باخبار هذه الحفلات وتضعها فى مكان بارز من صحائفها وجاء به ايضاً بقلم على باشا مبارك ما معناه ان اسماعيل لم تفته الفرصة فى تنشيط النهضة العلمية ورعاية العلماء والأدباء. والمغنين وان عبده زار اسماعيل فى قصره بمبركون على البوسفور وظلّ مقيماً فيه الى أن وافته منيته يوم ٢ مارس سنة ١٨٩٥ وله من العمر ٦٥ سنة فنُقل جثمانه الى مصر ودُفن فى مسجد الرفاعى «

والحق يقال أن مصر نالت طوال الستة عشر عاماً لحكمه من الرقى والمدنية ما يحتاج الى مائة عام من الزمن ولو عاش عشر سنوات اخرى لبغت مصر ذروة السكّال فى الحضارة والرقى وظهرت نتائج اعماله الباهرة ظهوراً يردّ خصومه صاغرين قيثيين

الأمير حبيب باشا لطف الله

انا نورد بالايجاز فى هذه العجالة ما قام به صاحب الترجمة من جلائل الأعمال متجافين عن الغلوّ فى المدح والاطراء دون أن نبخسه اشياء وثبت صورته هنا وان لم يكن موسيقياً تاركين للقارى المنصف اعطاءه ما يستحقه من التقدير بدليل أنه من يوم اتباع من شركة الوكائيات المصرية سراى الجزيرة سنة ١٩١٨ الى ان أمست شمس على شرف المغيب وهو يوصى أولاده بأن يحتفظوا بما اشتملت عليه من أبنية فخمة وزخارف ونقوش وجبلايات نفيسة وفسقيات بديعة ومطارف بلغت غاية الغايات أحياء لذكر مآثر صاحبها ساكن الجنان الخديوى اسماعيل وتنويعاً بفضلته ونصرتة للفنون الجميلة على حدّ ما يصنع الانكليز فى حفظ تقاليد ملوكهم وآثارهم خدمة للتاريخ ولمصلحة الوطن بخلاف سراى الجزيرة التى دكّتها معاوّل الأجانب دكاً وبيعت أرضها بالمتر جرّاً للمنفعة المادية وفضلاً عما

ذكر فقد كان محبوباً من جميع عملائه وكان للفلاح الوالد الودود يعطف عليه ويواسيه في إبان الشدة وقد أنعمت عليه الحكومة



المرحوم الامير حبيب باشا لطف الله

المصرية الجليلة برتبة
الباشوية والمملكة العربية
الهاشمية بالامارة لما اذاه من
الخدمات الجليلة في القضية
العربية وقد قبضه الله
إليه في التاسع والعشرين
من شهر ديسمبر سنة
١٩٢٠ وله من العمر مائة
وأربع سنين كان فيها
عنوان الجدي والاضطلاع
بالأمور الخطيرة ومثال
النبيل والكرم والتضحية
فذهب مزوداً بما قدم
من صالح الأعمال مذكوراً
بما عُرف به من
محاسن الصفات ومكارم
الأخلاق بعد أن نال في
دنياه من الأماني والنعم

ما يقر العين ويسر النفس من صحة وعافية ومال وبنين وجاه وسؤدد وفي مثل صنيعة الخاص بصون
سراي اسماعيل الوحيدة الباقية من أيدي الاطاع والضياع فليتنافس المتنافسون وهناك ما أثر آخر من
مثل ما كتبنا عن جلائل أعمال الخديوي اسماعيل الخالدة اجتزاناً عن ذكرها حب الاختصار
سبحان من وسعت قدرته كل شيء وهو الخلاق الحكيم.



أميرات من الأسرة العلوية يستمعن طازفات على الآلات الوترية المصرية في سراى الجزيرة
(مستعمارة من مجلة «المصرية» الغراء)

الاستاذ محمد زكى الشيبى

العوارذ النابغة

معلوم أن لكل أمة موسيقى خاصة يحتم عليها أن تُعنى بها عناية كاملة وتحافظ على طابعها وتمسك بالقواعد التى وضعها لها السلف اذ أن فى الخروج عن اصولها فساد أمرها فجدير بنا اذاً وقد علمنا أن موسيقانا الشرقية هى منذ ٤٠ سنة ق م الدعامة الأولى التى ارتكزت عليها موسيقات سائر الأمم على وجه المعمور أن نهض بها داخل حدودها توسيعاً لنطاقها من طريق الدعوة المتواصلة الى عموم مزاولتها فى مدائن القطر على حدّ العاصمة وانشاء معاهد لها وأندية لدراستها وتخرج الشبان والشابات على اساتذة فن الغناء القديم والعزف المكيين ولتعلم الشبان المتهاقون على سماع المجددين مهافت الفراش على النوران الأغاني الجديدة لا تمت الى قوميتنا بصلة وقد انتقلنا بها من عز الاستطالة

الى ذلّ الاستكانة ومن رجولية العرب الى خنوة العمل ونظرة عامة الى الطقاطيق والادوار المتبدلة والنفحات المائعة تكفي لاقامة البيئة على صحة مآذنها اليه والحق يقال ان حضرة الاستاذ زكي المثبت



رسمه هنا قد بذل مجهوداً عظيماً في سبيل ترقية فن الموسيقى خدمةً للفن بأن أنشأ في مدينة طنطا معهداً موسيقياً لا يزال يرن صده في الآفاق وفي الثغر الاسكندري معهداً آخر تخرج عليه فيه عدة شبان من خيرة الاسكندريين وذلك في سنة ١٩٣٣ وله بحوث جمة وآراء صائبة في الموسيقى الشرقية نشرتها عدة جرائد ومجلات ويعد من حامليّ لوائها ومن المحافظين على كيانها ولا نبأغ اذا قلنا انه ممن يشار اليه

مقدمه مقام سور دل تأليف ووضع زكي شيبني



الأستاذ محمد زكي الشيبني العواد

بالبنان لانه استاذ فذ في العزف بالعود على « الطاور » القديم وله مكتبة مشتملة على تصانيف لأكتب الكتاب وأنبع المؤلفين من المتقدمين والمتأخرين في الموسيقى الشرقية فانا نهنته بما ال المعهدان على يده من النجاح والتوفيق كما هنيء مصرنا به وهاكم ماجادت بها قريحته في القطعة الموسيقية التي على يمينه المأخوذة بالنوتة عن الابتكار الملائم كل نواحي الفن للذوق الشرقي الصحيح السليم من العجمة المازج للروح مما يشهد بتمسكه بأصول الموسيقى القديمة وينطق بمجهوده المشكور ومقصده الحميد

السيد أمين المهدي

إسم السيد أمين المهدي غنى عن التعريف لما أن جدّه الكبير المغفور له الشيخ المهدي معدود من جملة العلماء والزعماء الذين قرروا خلع خورشيد وتعيين محمد علي باشا والياً عليهم والذين ذهبوا الى منزله ليلغوه هذا القرار الخطير وقالوا بصوت واحد (لا نرضى إلا بك والياً) فقبل محمد علي بعد تردد يسير . وعندئذ ألبسه السيد عمر مكرم - روح حركة الاصلاح - والشيخ الشرقاوى خلعة الولاية ونادوا به والياً فى أنحاء القاهرة وصدر فرمان سلطاني فى ٩ يولييه سنة ١٨٠٥ بتثيته والياً على مصر وذلك طبقاً لارادة الشعب ، وهذا مظهر جليل للروح القومية على ما ذكره التاريخ « عصر



(الأستاذ السيد أمين المهدي)

محمد علي « فى الجزء الأول لابراهيم احمد عبده وصاحب الترجمة حفيد الشيخ العباسي صاحب الفتاوى المهدية الذى مكث نحواً من أربعين سنة شيخاً للإسلام وللجامع الأزهر لعهد الخديوى اسماعيل وتوفيق وعباس الثانى وقد تعلم أصول الموسيقى والضروب والأوزان من محمد عبد الله بك رشيد العواد الهاوى ومحمد أفندى أيوب وتخرج بعدئذ على المرحوم كامل الحلبي الملحن الشهير وأخذ بعض تواشيح عن الأستاذ درويش الحريرى وعلى أحمد صادق المدرس بـدرسة خليل أغا ويمجد العزف على العود أيما إجادة وهو حلو البنان وقد انطبع على لوح حافظته خمسون قطعة ونيف من بشارف وموشحات وسماعيات تلقنها بالسماع من الأساتذة المذكورين آنفاً دون أن يلجأ فى أثناء العزف الى العلامات «النوتة» مما جعل الأستاذين محمد عبدالوهاب

وصالح عبدالحى والآنسة أم كلثوم يعجبون به ويستغربون على حد ما حصل لكل من المرحومين ابراهيم القباني وداود حسنى ومن فى طبقتهم وقد عينه المعهد الملكي للموسيقى العربية مدرساً للطلبة فيه وتكلفه محطة الاذاعة من حين لآخر بمزاولة العزف الحماسي له المكوّن من ابراهيم العريان القانونجي وجرجس سعد النافخ فى الناي وأحمد العريان الكمانى ومصطفى العقاد الرّفاق ناهيك

بتقاسيمه الساحرة التي تنطق بسعة رأس ماله من بضاعة هذا الفن الجميل وكأني به على صفر سنه من الواقفين شخصياً على ما كان لعبده المحولى وأضرابه من روح وبديع الغناء وحيالة ودهاء فى التصرف فلا عجب أن ينبغ مثله من بين الأسر العريقة المصرية على حد ما نرى أفلاطون وسبنسر وابن سينا ولوبران رئيس جمهورية فرنسا وهاريو رئيس مجلس النواب فيها موسيقيين نوابغ

أحمد عزت باشا العابد

بدأ حياته الدراسية بدرس العربية بالمدرسة البطريركية بزمالة كل من بشارة تقلا باشا وسليم



صاحب السعادة أحمد عزت باشا العابد

بك تقلا وتعلم الحقوق بالمدرسة الكلية بدمشق ونال منها الشهادة وبعد ان اشتغل بالصحافة فيها عُيّن بولايتها سكرتيراً فعضواً بمحكمة المدينة فمفتشاً عاماً بمحاكم حلب وبيروت ودمشق وأورشليم فمفتشاً بسالونيك ورئيساً لمحكمة البداية باسطنبول ورئيساً لمحكمة التجارة المختلطة بها فعضواً بمجلس شورى الدولة ثم كاتم أسرار سراى السلطان عبد الحميد وهو حامل عدة نياشين وقد حظى أولاً (رحمه الله) هو وولده حضرة عبد الرحمن بك العابد بسماع عبده المحولى فى حضرة السلطان عبد الحميد ثم سمعاه مراراً وتكراراً فى سرايها الخاصة

فى بيك حيث يوجد سراى الوالدة (للخديوى) التى كان يقام بها حفلات فخمة فى عيد جلوس

السلطان . واليك دليلاً على ذلك ما جاء بمذكرات نصف قرن من الجزء الثاني للاحمد شفيق باشا قال « علمت بورود إرادة خديوية الى فخري باشا بارسال أدوات الزينات من مصر للاستانة لتقام أمام القصر الخديوى فى بيك يوم عيد الجلوس السلطاني وطلبت الخاصة حضور المطرب الشهير عبده الحمولي وتحت العقاد لاهياء ليلة العيد فنفذت هذه الارادة وسافر الجميع فى ١٤ منه « اه
وكان محمود باشا شكرى رئيس الديوان التركى للخديوى عباس الذى بواسطته تعرف عزت باشا بعبده الحمولى يعلمه بموعد محيى الأخير الى الأستانة بقصد التهيؤ لسماعه .

وعن شغف عزت باشا بالموسيقى الشرقية فحدث ولا حرج لأن المطربين فى حلب ودمشق كان يستحضرهم الى الاستانة وكانوا ينزلون بسريره ضيوفاً على الرحب والسعة ويفنونه فى مجامع الانس الخاصة ومن عادة ولده عبد الرحمن بك أب يبكى اذا سمع الموسيقى لشدة تأثيرها عليه



صاحب العزة راشد بك العابد

وللاسرة العابدية الكريمة بأجمعها ولوع بها لا مزيد عليه بدليل أن أحد أعضائها على ما أذكر عندما رُزق بمولودة أوصى والديها بأن يتعود كلاهما منذ الآن تنويمها على نغمات الراديو . وكفى بنبوغ راشد بك دليلاً على شديد ميل الاسرة الى الموسيقى .

راشد العابد بك

هو نجل حضرة عبد الرحمن بك العابد وحفيد عزت باشا أثبتنا صورته هنا إتماماً لما سبق ذكره فى (ص ١٢٥) ولما نزل هو ووالده بالأستانة فى العام الماضى أكرم وفادته أ كابر رجال الفن لأنهم

يعدونه على صغر سنه زعيمهم وإمامهم الذى تضرب اليه أ كباد الإبل وقد حرّمه معهد الموسيقى

في باريس « شهادة روما Le prix de Rome » التي تمنح للمتفوقين أمثاله لكونه شرقياً واقتصر المعهد المذكور على منحه الجائزة الأولى . وقد انخرط هذا العام في سلك الجندية التركية لخدمة الوطن وعسى أن يزورنا في مصر بعد إتمامه الخدمة لنستصبح بضوئه في العضلات وليذلل لنا الصعوبات المعترضة موسيقانا التعسة المسكينة لأنه عالم عامل طبق العلم على العمل وأحاط بأصولها وفروعها إحاطة كاملة والله مصرف الأمور لا رب غيره

« استدراك »

فاتنا في (ص ١٥١) من هذا الكتاب عند ذكر « البالو » الذي رأى المغفور له الخديوى اسماعيل أن يدخله في البلاد تمشياً مع فكرته المشهورة بأن يجعل مصر قطعة من أوروبا ان ننبه القارىء الكريم الى أن احفاده من بعده جروا على منهاجه في احياء هذا الصنف من الرقص في سراى عابدين العامة ونذكر هنا أن الخديوى عباس باشا حلمي أحيأ ليلة ساهرة انشد في وصف البالو فيها المرحوم شوقي بك قصيدة عامرة الايات جاء في مطلعها ما يأتي :

طَالَ عليها القَدَمُ فهيَ وجودٌ عَدَمٌ

وجاء في وصف الوفود التي شهدت الحفلة ما يأتي

مَقْصِدُهَا سُدَّةُ آلِ الْيَسَّاءِ الْعِظَمِ
حيثُ كِبَارُ الْمَلَأِ بَعْضُ صِغَارِ الْعَدَمِ

الى ان قال في وصف « البالو »

إِتْثَرَتْ لَوْلَا في المهجاتِ إِنْتَظَمِ
تَمَرَحُ في مَأْمَرٍ مِثْلَ حَمَامِ الْحَرَمِ
مُؤْتَلَفٌ سِرْبُهَا حيثُ تَلَاقَى الْتَأَمِ
مَنْدَفَعَاتٌ عَلَى مَخْتَلَفَاتِ النَّعَمِ
بَيْنَ يَدٍ في يَدٍ أَوْ قَدَمٍ في قَدَمِ
تَذْهَبُ مَشْيَ الْقَطَا تَرْجِعُ كَرَّ النَّسَمِ

الى آخر ما جاء بهذه القصيدة من الوصف البديع وهذا ضربٌ من الشعر جديد قد اشتهر بالابداع فيه المرحوم شوقي بك كما اشتهر بغيره رحمة الله عليه

صالح باشا ثابت

المغفور له صالح باشا ثابت نجل محمد باشا ثابت الشهير بدأ حياته بتلقى العلوم بمدرسة الأنجال التى انشأها ساكن الجنان الحديوي اسماعيل بنوع خاص لأصحاب السموّ انجاله وابناء رجال الحكومة



صاحب السعادة صالح باشا ثابت

(نقلت من مجلة الاطائف المصورة)

وعلى القوم المصرى وانتقل الى المدارس الأميرية لتمام دراسته فيها ثم ذهب الى باريس حيث تعلم الحقوق ونال الشهادة وانخرط فى خدمة الحكومة متدرجاً من الإدارة الى القضاء الأهلى حيث أصبح رئيساً لمحكمة الاستئناف وكان صديقاً حميماً للمغفور له الأمير حسين آنذ (السلطان حسين) وقد قبضه الله اليه فى اواخر ديسمبر سنة ١٩١٧ وله من العمر اربع وستون سنة كان فيها عنوان الفضل والارحمية ومثال النزاهة والنبيل وكان من عشراء « عبده المحولى » ومن أعزّ أصدقائه وكان يجيد العزف على القانون وقد أثبتنا صورته هنا لاعتباره كوكباً فى سماء مصر وهاوياً ونصيراً للموسيقى الشرقية وقد ترك عدة إسطوانات لعبده المحولى على شكل كوبة كان فى تعبئتها فى ذلك العهد عيوبٌ جمّة لم يتوفّق إلى تلافيها دفعةً واحدة لما يخالطها عند سماعها من الغنة المعدنية والضعف

الذى به لا يُمثل الصوت تمام التمثيل بخلاف عصرنا الذى يُستخدم فيه الكهرباء للتعبئة ولو بقيت الى يومنا هذا تلك الاسطوانات على ما كانت عليه من نقص لبيعت بأغلى ثمن ولو كانت لا تتعاضى عن الانفصام ولا تنفثت سريعاً لدي الحرارة الشديدة وإدمان الاستعمال

مخائيل تادرس بك

حضرته أول الحافظين عهدهم لعبده المحولى وهو حائز للرتبة الثانية وحامل نيشان المجيدى



الرابع والعثماني الرابع وكان
مديراً بقلم إدارة الدائرة السنية
سابقاً وله ولدان الاستاذ
مخائيل تادرس المحامي أمام
محكمة الاستئناف المختلطة
والأستاذ جرجس مخائيل
تادرس مدرس اللغة
الانكليزية بمدرسة بنى
سوييف الاميرية الثانوية وهو
خريج مدرسة المعلمين العليا
وحائز لدرجة بكالوريوس
في التربية من الجامعة
الأميركية . وقد أتينا على
ذكرهما لما أنهما ولعان
بالموسيقى ولوع والدهما الكريم
والعرق دساس

ومن أطف ما قاله لنا
مخائيل بك أنه منذ وفاة
عبده المحولى الى الآن تعمد

صاحب العزة مخائيل تادرس بك

وضع قطعاً في أذنيه لكي لا يسمع بالمذياع أصوات المجددين وقد آلى على نفسه ألا يسمع سواه طول عمره فأجبنه على ذلك مؤمنين وأردفنا قائلين أننا جميعاً وضعنا أيضاً في آذاننا من الأسمت المسلح ما يمنع نفاذ أنيهم ونذبهم إليها

الفريق احمد زكي باشا



ذكر خطأ في الجزء الاول من ٤٦ انه كان ياور الحديوي اسماعيل والحقيقة انه سر ياور الحديوي عباس الثاني ورئيس ديوانه وهو يعد من انصار الغناء القديم ومن اصدقاء عبده الاوفياء

السيد احمد الليثي



هو امير المود وقد اقتصر على مواولة مهنته للارتفاق على تحت عبده الجوي وقد اطلق على عودين له اسم عنقرة واسم عيلة رلا ندري ايها المطروح بجانبه

صاحب المقام الرفيع على ماهر باشا

رئيس ديوان بهرته الملك

ومن أكبر أنصار الموسيقى الشرقية

خصّ الله كل أمة بأفراد مها آثرهم على سائرهما وجمع فيهم من الهبات كالعبقريّة وصدق
الوطنية وقوة الإرادة وأصالة الرأي واجراء العدل ما صرفه عن الجرم الفغير من سوادها وما ذلك إلا
الحكمة أراد بها المولى عز وجلّ عموم المصلحة والقيام بما هو فوق عمل الواحد في الاستقلال بالامور



(صاحب المقام الرفيع على ماهر باشا)

الخطيرة والاضطلاع بالمصالح العامة حتى يكون
الفرد مرشداً للأمة الى سُبُل الفلاح ومتوخياً لها
مناهج الحزم والصالح وما الصلاح إلا نبات
جزعه مغروس في السماء وزهوره وأثماره تُزِين
الأرض وأعنى بهذا الفرد صاحب المقام الرفيع
علي ماهر باشا رجل الساعة ورجل الوطنية
رجل العمل الصحيح الخلو من الجلبّة
والضحيج وكما لأعماله الباهرة في عصر هذه
النهضة وفي سبيل استقلال البلاد من مواقف
مشرقة وأعمال بارزة تولاهما بقلب عليم بأسرار
السياسة الرشيدة وذهن بصير بكيفية تدبيرها
وإحكامها ولا يغرب عن البال ان المرء لا يقاس
سألوكة وخُلُقُه بمقياس ما عرض له من أعمال
بوجه الاتفاق في أحوال طارئة بل بأعماله اليومية

المستمرة وان لفي أعماله الصامته الجمعية قوى لا توجد في أقوال سخيفة على حدّ ما صرّح به رسمي
مكدونلد وكفى باصابتة بسهام رأيه أ كباد المشكلات فخرّاً ولم يعقه اضطلاع به بأمر الدولة يوم تعيّن
وزيراً للمعارف ثم رئيساً للوزارة عن العناية بالفنون الجميلة وفي مقدمتها الموسيقى بأن بثّ روح

لشجاعة وعزّة النفس والكرامة الشخصية في الشبيبة المصرية تمثيلاً مع روح النهضة القومية أسوة بالأمم العريقة وقرر عمل مباراة في نظم وتلحين النشيد القومي لكي ينشأ المصريّ حراً شجاعاً وخادماً أميناً لوطنه نافضاً عن نفسه غبار الذل والانكسار والسكابة ناهيك بأن الفضل يرجع إلى رفعة في بناء المعهد الملكي بعد المغفور له الملك الراحل الذي أجرى له من الهبات ما بلغ مقداره ١ جنيه

صاحب المعالي محمد حسين هيكل باشا

وزير المعارف العمومية

لا حاجة الى الاطّباب في مكان معالي الوزير الجليل من حبه للعلم والأدب وتشجيعه للفنون الجميلة فانه قرّر أخيراً تعميم دراسة الموسيقى في كافة المدارس الابتدائية للبنين والبنات ولا غرابة في ذلك لما بين الأدب والموسيقى من صلة ولما أن دولة العلم عند العرب كانت دولة رفيعة العمار فسيحة الظلال وان لمحمد بن محمد طبرخان ابن أوزلغ الفارابي من القرن الرابع وهو أكبر فلاسفة المسلمين عدة تصانيف في الموسيقى وكذا للرئيس أبي علي بن سينا كتاب المدخل الى صناعة الموسيقى ولابن باجة أبي بكر ومن في منزلتهم تصانيف آخر فضلاً عن أن موسيقانا التي ترجع الى ٤٠٠ سنة ق م غدت موسيقات الأمم الغربية



صاحب المعالي محمد حسين هيكل باشا

أجل ان صحيفة ماضيك يا صاحب المعالي ناصعة بيضاء تقيّة فقد خدمت الحق وبحثت في كشف الحقائق ونشر العلم كصحافي ودافعت عن الضعيف المظلوم كمحام يترافع لاجل الحق وتزيّنت مكاتب العلماء والأدباء بما وشيته

من مطارف الأدب وصفته من قلاند البيان في تصانيفك التي في آخر حلقاتها نجد كتابي « محمد »

و « منزل الوحي » اللذين خدمت بهما أمة الاسلام الخدمة التي لا ينقطع برؤها ولا ينقضي فخرها يبعث على التمسك بأهداب التقوى ان أكرمكم عند الله أتقاكم فأنا نهى اللغة العربية بما أوتيت على يدك من الحياة الجديدة والموسيقى الشرقية التي لا نلث أن نراها قد نفضت عنها ثوب التجديد الفائق واستعادت ماضى شبابها وسحرها وجمالها بعد أن أوشكت أن تلفظ آخر أنفاسها والله لا يضرب أجر من أحسن عملاً وليحى نصير العلم والفنون والأدب وكيف لا وفى السربون موضع نشأت الذي منه نبضت لكم مناهل الدراية والرشد. نبغ معكم كليمنسو ودومرج وهاريو ومن فى طبقهم الذين عدوا الموسيقى قسماً مهماً من الثقافة ووضعوا مرتبتها فوق مرتبة الشعر

صاحب المعالي سعيد باشا ذو الفقار

كبير أمراء جلالة الملك يعزف على العود ويعرف الضروب والأوزان ويعد بلا مرآة



المعجبين بعبده ومن عشاق الموسيقى القديمة التي يتمنى ألا يفسد دعائمها المجددون ويدرسون معالمها وكيف لا وهو الذى شهد عصر المغفور له الخديوى اسماعيل باشا حيث تجلى عبده الحمولى على نخته وكثيراً ما قال لى معاليه فى السراى المملكية العامرة انه لم ير طول حياته من هو أوسع عطاء وأبسط كفاً بين سائر الباشوات من عبده وأن ما كتبتة على صفحات المقطم الاغر تنويهاً بقوة صوته وحسن أدائه وسعة حيلته فى فن الغناء إن هو إلا

صاحب المعالي سعيد باشا ذو الفقار

قطرة من بحر (راجع محادثتى مع معاليه فى الجزء الأول صفحة ١٣٦ و ١٣٧ من هذا الكتاب).

صاحب المعالى احمد مدحت باشا يكن

رئيس مجلس ادارة بنك مصر وسائر منشآته . شهدت عبده يعترف على رؤوس الأشهاد



صاحب المعالى احمد مدحت باشا يكن

بأيادى العائلة اليكنية عليه ومعالى الباشا من أشد الناس إعجاباً بصوته وبموسيقاه العربية الخلابة ومن المترجمين على أرواح نوابغ فن الغناء العربى الجميل الذى طمى عليه فساد بعض المجددين ومن دواعى السرور انى الفيت الأسرة اليكنية الكريمة الأصل بين أبناء الأمة المصرية من أكثر الأسر حرصاً على صون الموسيقى العربية من أن تدكها معاول التجديد الفائل .



صاحب العزة خليل بك ثابت

خليل بك ثابت

علامتنا الجليل وأستاذنا الكبير رئيس تحرير جريدة المقطم الغراء وعضو مجلس الشيوخ يعدّ من أكابر أنصار الموسيقى الشرقية وهو محذق النفخ فى « الفلوت » فضلا عن أنه خبير فيما ينتقده لا يرسل القول عن مجازفة وخطب متمكّن من إقامة البرهان على ما يحكم به أو عرضه على قياس العقل والذوق الصحيح (راجع مقال حضرته النفيس فى الجزء الأول من هذا الكتاب « ص ٧٩ و ٨٠ و ٨١ ») .

المرحوم عبده الحمولى

سماؤه

جلس عبده الحمولى ذات ليلة
بأجزاخانة الغورى وطلب الى ميشيل
مرزا صيدليها مستحضراً يشفى ألم
الخنجرة فأشار عليه باستشارة
الدكتور عباس بك حلمى الذى
كان وقتئذ بالاجزخانة ومعه الشيخ
محمد عبده واحمد فتحى باشا زغلول
وقاسم بك أمين ففعل وبينما كان
الصيدلى يحضر الدواء له دخلت
فقيرة تحمل على ذراعها طفلاً وطلبت
من عبده احساناً فناولها جنينين فما
كادت تبعد عنه مسافة عشرة
أمتار بعد أن تفرست فى نفس العطاء
حتى رجعت الى الصيدلى مسرعة
وهمست فى أذنيه مشيرة إلى عبده
وقالت انه أعطاها جنينين هى على
تهيؤ لأن تردهما له ان كان قدمها



المرحوم عبده الحمولى وبأعلى صورة المؤلف

لها سهواً بدلا من قطعتين من النحاس الأحمر (البرنز اللامع) ولما راجع الصيدلى عبده الحمولى فى ذلك تقدم اليها الأخير بأن تنتظر بالأجزخانة قليلا وتوجه نحو الشيخ محمد عبده واحمد فتحى زغلول باشا والدكتور عباس بك حلمى وقاسم بك أمين وطلب إلى كل منهم جنيناً واحداً فجمع منهم أربعة جنينيات قدمها لها جزاء أمانتها ففرحت السائلة وهى من الدهشة والاستغراب بمكان ودعت له بطول البقاء وأردف عبده قائلا لهم حقاً ان هذه الفقيرة نالت ما تستحق لاتكافئها على الله واستشهد بالحديث الشريف

القائل «لو توكلتم على الله حقَّ توكله لرزقكم كما يرزق الطير تغدو خفاصاً وتروح بطاناً» ومن لا يصدق ذلك فليسال كشاهد



حسين باشا السبوفى

عيان مرزا افندى مارون
صاحب أحزمة «رويال»
وشقيق الصيدلى المذكور
وقصارى القول ان عبده
اريجي مُتلف مخلف

السيوفى باشا

يرى وهو جالس
بجلمابه البلدى وهو فى
الثلاثين من عمره يجيد
العزف على العود على
الطاوور القديم ولا يخرج
عن القواعد الحديثة قيد
شعرة اذا جدد لحناً أو
ابتكر نغمة وهو رميل
لنا أولاً فى مدرسة الفربر
بالخرنفش (مصر) وهو
خريج كل من أحمد الليثي
وداود حسنى رحمهما الله

ادريس بك راغب

المرحوم ادريس بك راغب نجل المغفور له اسماعيل راغب باشا المشهور من أولي العرفان فى
لعلوم الرياضية وعلم الحقوق وحائز للرتبة الثانية من الحديوى توفيق ولرتبة المتمايز من الدرجة

الأولى ورتبة (البالا) من السلطان عبد الحميد
وعُين نائب قاضي ثم قاضياً بمحكمة مصر
الأهلية وقد انتخبته العشيرة الماسونية أستاذاً
أعظم للمحفل الأكبر الوطني المصري وهو
سيد قومه عزيز الجانب فكه الأخلاق
جريء الصدر طلق اليمين وقد أمد المرحوم
كامل الخلعي - على ماروي لنا - بمال وافر
يُرَبِّي على ألفي جنيه لتمكينه من وضع كتابيه
« كتاب الموسيقى الشرقي » و « نيل الأمانى
في ضروب الأغاني » وقد أثبتنا صورته هنا
اعترافاً بماله من الأيادي على الفنون الجميلة



المرحوم ادريس بك راغب

وعلى المعوزين من اخوانه أبناء العشيرة ولشديد
ميله الى الموسيقى العربية وتعظيمه محترفيها
رحمه الله رحمة واسعة

الاستاذ جاك رومانو



الاستاذ جاك رومانو

يُعدّ من أصدقاء عبده الأعزاء وله صوت
متين القرار ويُدمن إنشاد أغاني عبده وموشحاته
العربية ويحسن تقليده من القرار إلى الأوج

ومن مستملح مفاكهة « عبده » له انه حينما كان يغنى الدور الآتى فوق التخت على مذهب الجهاركاه

يا منيتى إيه السبب فى دى الخصام الى جرى - قوللى عليه
هو عذولى جالك ولام علشان كده عامل خصام - وانا ذنبى إيه
كان يبدل فى الشطر الأول من البيت الثانى لفظة « جالك » بجاك بالجيم الشجرية إيماء إلى اسمه وهو يشير اليه بأطراف بنانه .

الشيخ سلامة حجازى

فريد عصره فى الغناء على المسارح العربية

ومما قاله الدكتور محمد فاضل فى كتابه عنه ما يأتى



« حدثنى الشيخ
عليه الرحمة فى
موضوع انضمامه الى
التمثيل قائلا

أسرعت لزميلى
عبده الحمولى الذى
كنت أعزه وأحبه
كثيراً وكان معه
المرحوم (محمد عثمان)

فى قهوة نزهة النفوس
الكائنة بحى وجه

نقل عن مجلة « السكواك » صورة قديمة يرى فيها الشيخ سلامة حجازى مضطجعا بين كل من الاساندة محمود رحى وعبد الله عكاشه وحسين حسنى
البركة واستشرتهما فى أمر انضمامي الى التمثيل فلم يسع زميلنا الشاب (محمد العقاد القانونجى) إلا أن

صرخ في وجهي قائلاً : « وأين تكون عمامتك » عند ما تمثّل التقييل أمام الناس ؟ فردّ عليه المرحوم عبده قائلاً « تكون في بيتكم » ثم نظر إلى ملياً وبيّط وقال يا شيخ سلامة ان التمثيل يمازجك وهو المخرج الوحيد لصوتك والأداة الحرة لأظهار نعمتك - فانضم اليه ليكون منا فرد نفخر به في ناحية جديدة من الغناء فعزمت من تلك الليلة على احترام التمثيل والعمل هائياً فيه « ولم تمض أيام حتى انضم الشيخ سلامة الى فرقة «الحداد والقرداحي» ومثّلت هذه الفرقة بعد انضمامه رواية « مى وهوراس » على مسرح الاوبرا وأعطى الشيخ دور البطل - دور « كورياس » وما يذكر ان هذه الرواية مثّلت نحواً من ثلاثين مرة وفي كل ليلة يزداد الاقبال عليها ويشدّ الإعجاب بالمثل الجديد والمطرب الفذ « ولا بأس من ايراد ما حدّثنا به عنه شاعر القطرين الاستاذ الجليل خليل مطران بك قال حفظه الله

شعر المغنون يومئذ أن « التشخيص » سبيل جديد يتبارون فيه جلباً لرضاء الجمهور وطلباً للمزيد من ذلك الرضى فانطلقوا متسابقين .. ومن ذلك تذّبه المرحوم الشيخ سلامة لما يستطيع فعله في باب الغناء التمثيلي وكان بعد تحوّلته عن مباشرة الانشاد في حلقات الاذكار الى رئاسة تحت التطريب وابداعه في النوع الطليق من الغناء ادواراً شائقة ومقطوعات رائعة قد جدّ به ميل إلى التحول عن مزاوله صناعة الغناء والانشاد جميعاً فشرع وهو في فرقتي المرحوم القباني وفرح يلحن بعض القصائد الغزلية فأفلحت تجربته ولحن طائفة من المخاطبات الغرامية ثم بعض المراثي ثم بعض المحاضرات مترقياً من حال الى حال الى أن أخذ يحاكي عصف الرياح وهدير الأمواج وعزيف الجن إلى ما هو أصعب فأصعب كما يسمع في رواية الأفريقية وتليماك وعظة الملوك . فالصنيع الذي صنعه الشيخ سلامة انما هو وضعه أساس الغناء التمثيلي في هذه الديار . وذلك فضل سيذكركه بالحمد على توالى العصور وسيزداد كلما ازداد رقى هذا الفرع الفنيّ البديع على تعاقب الدهور .

ونظن اننا بما قدّمنا قد اشركنا في احياء الذكرى السادسة للموسيقى العظيم وقمنا ببعض الواجب نحو الراحلين من رجال الفن ! رحم الله الشيخ سلامة كما قال أمير الشعراء « كان دنيا وكان فرحة جيل »

المرحوم اسكندر فرح

كان المرحوم اسكندر فرح معاونًا بدائرة الاجراءآت بدمشق وكلفه مدحت باشا والى بيروت فى عهد السلطان عبد الحميد بأن يؤلف فرقة للتمثيل لما عهد فيه من الميل اليه والالام به وسمح له بأن



يزاول عمله فى وظيفته مدة ساعة كل يوم لياشر بقية النهار بتدريب الممثلين على العمل فاتفق مع المرحوم أحمد ابى خليل القباني الملحن المشهور واستأجرا بجنيته «الافندى» بباب توما من أحياء المدينة مكانًا فسيحًا مثلًا فيه أولا رواية «عائدة» وأمدّ الفرقة مدحت باشا بمبلغ عشرين ألف قرش من عملة دمشق لتشتري به ملابس للممثلين وغيرها فأقبلت الجماهير على سماعها مراراً عديدة واستمر اقبال الناس عليها على تكرار تمثيلها حتى أخذ أبو خليل واسكندر فرح يفكران فى إيجاد روايات أخرى نزولا على رغبة الوالى وما كادت الفرقة تمثل رواية أبى الحسن

المرحوم اسكندر فرح

حتى قام بعض المشايخ الرجعيين وقعدوا لظهور هرون الرشيد على المسرح على شكل أبى الحسن المغفل ورفعوا احتجاجاً بذلك الى الحكومة العثمانية بالاستانة فأصدرت ارادة شاهانية بمنع التمثيل العربى فى سوريا واستدعت مدحت باشا الذى فرّ من وجهها وكان عبده الحولى فى هذه الأثناء نازلاً بدمشق تبديلاً للهواء فنصح لها بأن يحضرا بفرقتهما الى مصر مرتع الحرية لا تلزم الممثل أو الكاتب فيها تبعة فشخص الحقوق الى مصر سنة ١٨٨٣ بأسم جوق أبى خليل وأخذ يتنقل مدة احدى عشر شهراً بين مصر والاسكندرية ووطيظا واستقرّ أخيراً فى مصر يزاول فيها التمثيل مدة خمس سنين متوالية وكان

اسكندر فرح مختصاً بتعليم التمثيل وكان ابو خليل مختصاً بالغناء والتلحين وتخرج على الاول كل من ماري وهيلانه سماط ومريم وليبية ملى اللواتى قمنَ بتمثيل ادوار « المرأة » عوضاً عن الغلمان وقد قام اسكندر فرح بتكوين جمعية يقال لها جمعية المعارف الفرض منها اجتماع الهواة للفن وحشهم على المثابة فى العمل امثال محمود رحى واحمد فهم ومحمود حبيب واحمد فهمي وغيرهم من طلبة المدارس العليا وقد مثلاً عدة روايات بدار الاوبرا حضر بعضها المغفور له الخديوى توفيق باشا وكثرت فى ذلك العهد الاجواق واشتغلت بالارياف وفى الموالد والمواسم وعلا كعب التمثيل واتسع نطاقه مما حداً المرحوم اسكندر على بيع املاكه فى دمشق والعودة الى مصر هو وعائلته وابو خليل سنة ١٨٨٩ فاستأجر اسكندر فرح منزلاً بشارع محمد على ملك اسماعيل باشا اباطه اُختصّ الدور الاعلى منه بسكنى عائلته والدور الاول بابى خليل وما لبث الاول أب رأى شقة الثانى فارغة وخطاباً مطروحاً فى ارضها يقول فيه انه سافر الى الاستانة تمهيداً للحصول على ترخيص رسمى منها بواسطة عزت باشا العابد لاجل الاشتغال بالتمثيل فى دمشق وذلك افضل من البقاء فى مصر حيث اشتدت المنافسة وما لبث ان وصل الاستانة حتى ابقاه عزت باشا وعينته مقرئاً فى سرايه بيبك فلما رأى المرحوم اسكندر فرح نفسه أمام الامر الواقع جمع كلاً من محمود رحى ومحمود رجب واحمد فهمي واحمد فهم وغيرهم من هواة الفن وماري وهيلانه سماط وألف منهم جميعاً جوقاً مستوفياً وأقام مرسحاً من خشب على قطعة ارض فضاء ملك المرحوم على باشا شريف رئيس مجلس الشورى وقتئذ كاتبة بشارع عبد العزيز مثل عليه من الروايات أبى الحسن المغفل وعائدة والامير محمود والامير يحيى وانس المجلس ثم ضم اليه بعد ان اتفق مع الشيخ سلامة حجازي على التمثيل معه كلاً من علي وهبه واحمد عزت ومحمود حجازى والشيخ صديق والشيخ حامد المغربى ومريم وليبيه ملى ومثلوا رواية « الرجاء بعد اليأس » وقدم للجوق تباعاً المرحوم اسماعيل بك عاصم المحامى الشهير ثلاث روايات نذكر منها أنيس المجلس وصدق الاخاء ومن دواعى الغبطة ان نسجل هنا ظهور اسماعيل بك عاصم وعلى بك ولده على المرسح وهما يمثلان أهم ادوار كل رواية جديدة من تأليف الاول منهما بدار الاوبرا فى حضرة المغفور له الخديوى توفيق باشا باشراف اسكندر فرح حتى سنة ١٩٠٤ وكان الجوق يمثل مساء كل يوم أحد فى كازينو حلوان رواية يحضرها الخديوى توفيق باشا الذى رغب من تلقاء نفسه ان يبنى للتمثيل دار فى حلوان واخرى فى مصر عدا الاوبرا ويمد جوق اسكندر فرح بمبلغ خمسمائة جنيه مصرى يصرف له سنوياً من الخاصة الخديوية ولكن المنية عاجلته قبل ان تنفذ هذه الرغبة .

الاستاذ عبد الله عكاشه

ألف العكاشيون جوقاً مستقلاً باسمهم عندنا انقطع الشيخ سلامه حجازى عن التمثيل اسبب



(الاستاذ عبد الله عكاشه)

اشتداد مرض الفالج عليه وقاموا بتمثيل عدة روايات على مسرح تياترو عبد العزيز خاصة اسكندر فرح ولما نقه الشيخ من مرضه انضم اليه العكاشيون ثانياً واتخذوا دار التمثيل العربى مسرحاً لهم نوع خاص ومن اشهر من العكاشيين بالجرى على مهراج الشيخ فى قصائده الرائعة والحانه الشائقة الاستاذ عبد الله عكاشه الذي ابدع ايما ابداع فى التمثيل فى رواية « مغاور الجن » التي خيل فيها الى الجمهور انه هو سلامه حجازى الذى ينشد وهو الذي أنشد فى حضرة جلالة الملك فاروق المعظم ليلة الجمعة الموافق ٢١ يناير سنة ١٩٣٨ فى قصر عابدين احتفاءً بميلاده السعيد على مقام السيكاك الأبيات العامرة الآتية وهى من قلاند شعر الاستاذ خليل مطران بك شاعر الاقطار العربية ونالت رضى جلالته والاستحسان العام

يا مليكا أعار عرشاً قديماً	من شباب ما رده اليوم نضرا
راح عصر حلت به مصر أسنى	ذروة فى العلى وجددت عصرا
انت أرضيت بالنهى والمساعى	عمر المجتبى وارضيت عمرا
خلق طاهر وبأس شديد	وذكاء يجلو من الليل فجرا
وسخا، يفيض كالنيل الآ	انه ليفيض بذلا وبرّا
أب يوم القران يوم سعيد	جمع النيرين شمساً وبدرا
لا ترى فيه ايما سرت الآ	فرحاً شاملا وانساً وبشرا

أقبل الشرق بالتهاني ومن هنا فاروق مصر هنا مصرا
ملك زادها فخاراً ومجداً مذ تولى بالنصر يعقب نصرا
ليعيش فائزاً بأغلى الاماني وليخلد ذكره دهره فدهرا
فليل مطرانه بك

الاستاذ يوسف تادرس

المفتش بالادارة العامة بمصلحة البريد

موسيقى بالطبع وقد شغف بالطرب منذ الطفولة شغفاً يثير الدهشة والاستغراب لما انه كان
يجرى وراء مجالس السمع أينما وجدها ولو كابد من أمرها عقبة كئودا وكثيراً ما كان يقضى النهار



(الاستاذ يوسف تادرس)

وشطراً من الليل واقفاً أمام محال بيع الاسطوانات ليستمع
النغمات الشرقية القديمة بغير فتور أو تعب لا تحفزه الحاجة الى
طعام أو شراب وكثيراً ما رأيناه يقادر بلده الى اخرى
تاركا أعز الأوطار عليه في سبيل سماع الالحان ومما يحسن ذكره
انه بينما كان بعض كبار الموسيقيين يقوم باحياء ليلة ساهرة
في أحد المنازل وقف الاستاذ يوسف خارج المنزل مع زمرة
من أرفاغ الصبية ولما علا ضجيجهم وحال صياحهم دون تمتع
اصحاب المنزل باستماع الغناء عمدوا الى خرطوم الماء وسلطوه
على الصبيان الى أن تفرقوا وبقي صاحبنا في مكانه مؤثراً
التعرض لبلل ثيابه على حرمانه نعمة التمتع بالسمع الى ان هرع
اليه صاحب الدار الاستاذ محمد عمر المسيقار الشهير معتذراً ثم

دعاه الى الدخول وبالغ في إكرامه بعد أن أجلسه بجوار التخت وكانت هذه الحادثة فاتحة التعارف
وتوثقت بعدئذ عرى المصافاة بينهما

أما وقوفه على موارد الغناء القديم ومصادره محدث عنه ولا حرج مما كشف له عن غوامض

فنّ الموسيقى وأثار دفاؤها . ومن شهدهم من اكابر العازفين الاستاذ محمد العقاد الكبير والاستاذ سامي الشوا أمير الكمان وامين بوزرى وعبد الحميد القضاي وابراهيم العريان وداود حسنى وابراهيم القباني ومحمد عمر وقد تلقن اصول الفن من الاستاذين سيد درويش ومنصور عوض الموسيقىار النابغ ويرجع الى الثاني كل الفضل في نضوج ملكته في الموسيقى الشرقية وانخذ الكمان التي ملك عنانها ترجاناً لعواطفه الموسيقية الوليدة فيه وقد اتصل بأمر الكمان الاستاذ سامي الشوا الذي يعدّ في الشرق المثل الاعلى في العزف عليها واستضاء بمشكاته آخذاً عنه كثيراً من التقاسيم والمقطوعات القديمة الخالدة مما جعله ذا طابع خاص يمتاز عن سائر الهواة بالدقة والضبط والتأثير العميق وهو حريص كل الحرص على الأصول والقواعد القديمة التي لايجيد عنها قيد شعرة اذا ابتكر نغمة جديدة أو ألف لحناً دون ان يكونا موسـ. ومين بطابع شرقي ملائم للذوق الصحيح ومطابق للروح المصري الخفيف

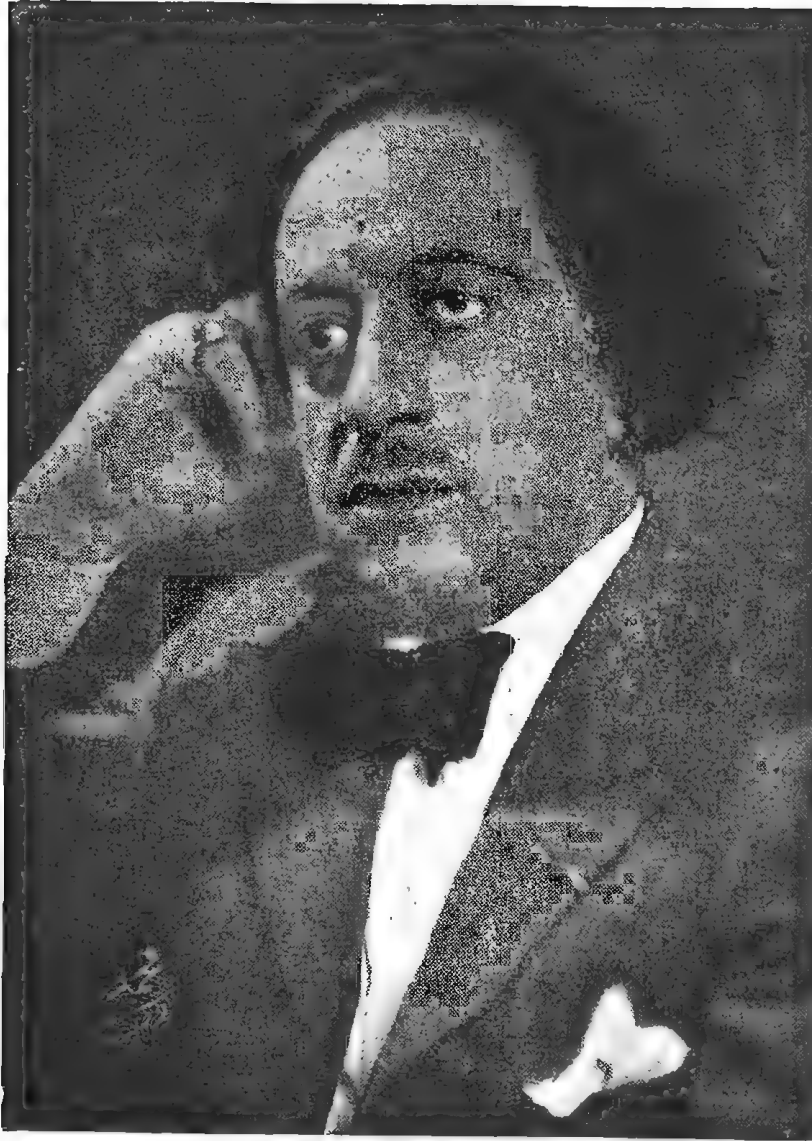
واعجب من ذلك أن ميله الشديد الى الموسيقى لم يعقه عن استبطن دخائل العلم الذي نبغ فيه فقد عكف بعد أن حصل على « الليسانس » في الحقوق على تحضير الدكتورية ونال في شهر اكتوبر سنة ١٩٣٧ دبلوم الدراسات العليا في الاقتصاد السياسي ونال ايضاً في اكتوبر من هذا العام دبلوم الدراسات العليا في القانون العام وكان الأول بدرجة المتفوق في الامتحانين كليهما . وصاحب الترجمة من أجرى الكتاب قريحة وأسرعهم خاطراً وله نظم قليل في الشعر وانه بلامراء لآية من آيات الله في ذكاء الفهم ويكاد يمازج الارواح لرقته واذا تحدث اليه انسان تمثل له في شخصه من صور نبل النفس والمهابة وجلال الشأن مع خفض الجناح ورقة القلب ولطف الحس ما يثير الإعجاب والاكبار ومثل هذه الصفات من خير ما يرّمز به الى كل موسيقي نابغ مثله مدفوع الى الفن الجميل بالسليقة مصداقاً لما رواه فلاسفة اليونان في ذلك من ان البلاد التي انتشرت فيها الموسيقى كان أهلها أرق عاطفة وأعذب اخلاقاً والطف ملكة من غيرها .

الاستاذ سامي الشوا

أمير الكمان

إسمه غني عن التعريف ولكن الذي حدانا على كتابة هذه الكلمة الوجيزة انا رأيناها يحوب البلاد البعيدة مكلفاً نفسه فوق طاقتها ليس جرّاً للمنفعة المادية بل ليحيي ما عفا من دارس الموسيقى

الشرقية التي أجهز عليها بعض المجددين من قومنا بسلاح التطور والتجديد ويبيّن لكافة الشرقيين المنتشرين في انحاء المعمور أن في مصرنا أمة لا تزال حية تدافع عن مجدها وتقاليدها وعبقريتها أسلافها الذين أقاموا للموسيقى العربية بناء قوى الدعائم وحريصة على ما لها من شعار معلوم وطابع خاص مما جعل له بين



سائر الناس وجميع الموسيقيين رتبة بعيدة المصعد حتى تحدث به الملوك والامراء واليكم البيان عزف الاستاذ سامى على كمانه في الحفلة التي أقيمت لجلالتي ملك ومملكة إيطاليا بالبدرشين في أوائل مارس سنة ١٩٣٣ بمعرفة صادق باشا وهبه ومحمد بك حسين العضوين بلجنة الشرف وأعجب به جلالتهما وسألاه أين تعلم الفن فاجابهما في مصر وقدم لهما كمنحة قائلا انها من صنع

(الأستاذ سامى الشوا امير الكمان)

تورينو وموروثه عن والد جدّه الذي عزف عليها في حلب بحضرة ابراهيم باشا الذي غزا سوريا وبعد ان قطع جميع أوتارها إلا واحداً عزف عليه من مختلفات النغم ما اوقعهما في الدهشة فأهداه الملك وسام «الكفاليري» وأهدته الملكة دبوساً للاربة مرصعاً بالالماس وجاء بجريدة الاهرام بتاريخ ٤ ابريل سنة ١٩٣٨ ما معناه تناولت حضرة صاحبة السموّ الملكي الأميرة ميري أنس الشاى بدعوة

من حضرة صاحبة السمو الأميرة طوسون في كشك شبرا التاريخي الذي أنشأه الجد الأعلى لحضرة صاحب الجلالة الملك والذي هو الآن ملك الأسرة الملكية وكانت تُقدّم الاميرات للأميرة ميري وشهدن الراقصات فوق جزيرة الرخام والمغنيات في زوارق سابحة فوق الماء ناهيك بالمظهر الشرقي البديع والفخار والابهة التي تمثّلت في الحفلة ولما وصلت الأميرة إستقبلتها المدعوّات وفي مقدمتهن الأميرة طوسن وجلسن في جوانب الفسقية التي تتوسط الجزيرة ثمّ نزلت الانساعات المخصّصات للرقص والغناء مرتديات ملابس شرقية بديعة على السلام المؤدية الى الفسقية وهنّ ينشدن أناشيد عربية بصوت رخيم على نغمات كان الاستاذ سامي من تأليفه الذي يمتّ الى غناء حلب القديم .

وقد ذهب الى الأستانة سنة ١٩١٠ بدعوة من احمد شوقي بك بناء على أمر المغفور لها والدة الخديوي عباس ومعه عبدالحى حامي وعزف في حضرة يوسف عزالدين ولي عهد السلطان الذي قدّمه اليه محمود شوكت باشا البغدادى فأعجب به هو وسائر الأمراء الذين شهدوا الحفلة كما أعجب الموسيقيون الترك به ودهشوا من «القفلة» المصرية الخلابه

وجاء على أجنحة التلغرافات الرسمية لمراسل الأهرام الخاص ما يأتي بنصه - فيشي في ١٥ يوليو سنة ١٩٣٧ عزف أمس الاستاذ سامى الشوا أمام جلاله الملك فاروق على كمنجة جديدة من اختراعه صنعت على شكل رأس أبي الهول فلقى عزفه نجاحاً كبيراً وقد قدّم محمود فخري باشا واحمد حسنين ياشا سامى الشوا لجلالة الملك فسرّ جلالته كثيراً من الاستماع الى توقيعاته وتعطف فهناً أمير الكمان العربي على مهارته تهنئة حارة

ومن عزف بحضرتهم من الملوك والامراء ورؤساء الجمهوريات ملوك ايطاليا وبلجيكا وبلغاريا وملكة رومانيا والملك فيصل الذي أسنى له هدايا نفيسة وعباءة والساطان حسين والأمير عبدالله وباي تونس ومراكش وشاه ايران السابق ووكيل جمهورية امريكا الجنوبية المستر داوس والجنرال غورو ورئيسي جمهوريتي سوريا ولبنان اللذين منحاه نياشين واحتفلات بمقدمه الجالية السورية اللبنانية في البرازيل والارجنتين وشيلي معربة له عن تمسكها باهداب العربية وموسيقاها في الغربه مع اضطلاعهم بمهامهم التجارية وقد عزف عند عودته في روما بالراديو تحيات مصر الى ايطاليا بمناسبة المعاهدة التي أبرمت بين انكلترا ومصر وايطاليا سنة ١٩٣٨ وهو حريّ بان يُسكنى بكمانيّ الملوك والسلطين .

الأذن وحس السمع

مر بنا آخراً في بعض مطالعاتنا الفصل الآتى في إحدى المجلّات العلمية تعريب العلامة الشيخ ابراهيم اليازجى فاحببنا ايراده لما فيه من الفائدة العلمية قالت من حاسة السمع ان ندرك بها الاهتزازات الصوتية التى يحملها الهواء ويؤديها الى الاذن أى الى الحارة ومن هناك تنتقل فى عدّة مسالك الى الأذن الباطنة وهى محل إدراك المسموعات

أما منفعة الحارة (صيوان الأذن) فالملقود منها أن تكون عضواً يجمع الاصوات وما فيها من الأثنا والتجمعات منفعة ان يعكس الأمواج الصوتية الى الصماخ الذى هو المجرى السمعي الظاهر مهما اختلفت جهة ورودها بالقياس الى الأجسام الصائنة . وفائدة هذه التجمعات يمكن أن تُعلم بالامتحان فانه إذا ملئت تجاويف الحارة بالشمع مثلاً حتى تصبح ذات سطح واحد لم تستطع الأذن أن تستجلى حقيقة الصوت ولا سيما إذا ورد من الجهة الموافقة لامتداد سطح الحارة وبالحارة أيضاً نعلم جهة الصوت إلى يمين الرأس أو شماله فإن الشخص يدرك للحال الجهة الوارد منها الصوت ولكن إذا أحدثته فى الجهة المقابلة لوسط الوجه فإنه لا يعلم من أى جهة جاءه الصوت فإذا سُئل خبط خبطاً مضحكاً وإذا أحدثت الصوت تحت ذقنه فإنه على الغالب يظنه وارداً من خلف رأسه وبالعكس إذا أحدثت الصوت خلف رأسه فإنه يظنه وارداً من الأمام

ثم ان الاهتزازات الصادرة عن الاجسام الصلبة يمكن ان تُسمع بوضع هذه الاجسام على جوانب الرأس فاذا سددت اذنيك بيديك وأمرت من يضع ساعة على جبهتك فانك تسمع صوت حركتها واضحاً وكذا اذا فتحت فاك ووضعت الساعة بين ثناياك فانك تسمع الصوت كذلك . واذا أخذت بأسنانك مسطرة عريضة ووضعت الساعة عليها كان الامر نفسه وذلك ان الاهتزازات الصوتية الصادرة من باطن الساعة تنتقل الى ظرفها ومنه الى المسطرة ثم الى الاسنان ومن الاسنان الى عظم الجمجمة ثم الى سائل الاذن فاطراف العصب السمعي ومن هناك تنتهي الى الدماغ . ولما كان من خاصية الاجزاء الصلبة من الرأس أن تنقل الاهتزازات الصوتية تواتراً الى الاذن الباطنة امكن ان تُستخدم هذه الخاصية فى اختبار حدة السمع وذلك بان يوضع مقياس القرار عند اهتزازة على وسط الجهة فان الشخص يسمعه أولاً حق سمعه ثم انه بضعف الصوت يضعف

سماعه له شيئاً بعد شيء حتى لا يعود يشعر بصوت البتة فيعين المختبر بساعة ذات ثوان المدة التى لبث فيها يسمع الصوت . وإذا كانت احدى الاذنين ضعيفة الحس فان كان هناك نذبة فى الجهاز الموصل الخارجى قد حدث عنها تضخم فى الغشاء الطبلى سمع الصوت أشد من جهة الاذن المصابة وبالعكس ذلك اذا كان ثمة نذبة فى الباطن فان الصوت يُسمع أضعف من جهة الاذن نفسها .

وهناك ضرب آخر من الاختبار يوضع مقياس القرار فى حال الاهتزاز وراء الأذن معتمداً على العظم ومتى انقطع الشعور بالصوت عن طريق عظم الجمجمة ينقل المقياس الى أمام الصماخ فاذا عاد الشخص يسمعه كانت اذنه سليمة واذا سُمع من جهة الصماخ مدة أقصر مما يسمع من جهة العظم دلّ ذلك على اختلال فى الجهاز الموصل واذا كان الأمر بالعكس دلّ على اختلال فى الاذن الباطنة

— 000 —

تقاريط

صديق الأديب قسطندى افندى رزق



كانت كلمتى الأولى فى الجزء الأول من كتابك « الموسيقى الشرقية » نثرية وهذه كلمة منى شعرية جعلتها هدية للجزء الثانى من كتابك تجدى بها مشاركا لك فى رأيك ، مثنياً على عزيمةك الوثابة ، شاكرًا لك ما قدمت لأمتك من فضل ، وما بذلت من جهد ، والله أسأل أن يتولاك بالرعاية والتوفيق

هل الشوق إلا أب تغني حمامة
بشجو محب أوهوى نازح صبر
إذا ما طواها الليل رنت كأنما
يعاودها صوت « الحولى » من قرب
لئن كانت الأيام أخذت رابعى
من الأنس واستوحشت للأهل والصخب

الاستاذ محمود الجبالى

فقد أصبحت ذكرى الأجابة سلوتى تقرُّ بها عيني ويصبو لها قلبي
تعال وغنّ يا أخا الشوق والهوى عن الشرق انغام الصبابة والحب

وخلّ الهوى الغربى للغرب إنما يحب الهوى الغربى من كان في الغرب
لك الشكر أحييت الغناء لأمة هواها حجازي يسير مع الركب

١١ ربيع الثاني سنة ١٣٥٧

محمود الجبالي

سكرتير بمجلس النواب سابقاً

رزقُ أحيى في مصر ذكرى الحولى بكتابٍ عن الغناء جليلٍ
وصف العصر في صحائفه الغرّ وأسدى للفن حسن الجليل
أنستُ نفسه إلى الطرب الجا مع بين الترجيع والترتيل
فأنبرى يذكر المآثر للفن ويطوي جيلاً مضى قبل جيل
ذائداً عن حماه من عهد فاروق صعداً لعهد اسماعيل
كان حياً منه وكان غراماً ماله من فؤاده من مثل
فاذكروا الفضل للوفي الذي أعطى عن الفن أصدق التمثيل

للمستاذ احمد رامي

خواطر مستطرفة في الموسيقى

بقلم الأستاذ المتفنن تقولا افندى الحداد

نقلًا عن الضياء لليازجي قال حفظه الله

ليس تأثير الموسيقى مقصوراً على الانسان فقط بل يتناول بعض الحيوانات فقد اشتهر أن النياق تسترسل في سيرها على الحداء وثبت أن الحيات تكثر حيث يكثر الغناء والعزف لأنه يلذها سماع الموسيقى . وقد ذكر لي صديق من متخرجي إحدى المدارس السككية في بيروت أنه وبعض رصفائه عثروا على حية صغيرة فقبضوا عليها وأرادوا أن يمتحنوا هذا الأمر فجاءوا بها إلى فسحة واسعة وأطلقوها وكان أحدهم يلعب على كمنجة فتقف وإذا توقّف عن اللعب تسير وقد امتحنوا ذلك مراراً وهم بعيدون عنها فصيحاً امتحانهم

وقد ورد في إحدى جرائد بيروت ما محصله أن قسيساً يُقال له داويس كان مرةً مقيماً في

بيازما دز بورك وكان له ولدٌ صغير في سنّ الرابعة فدنا الولد من أسدٍ مسلسل لبعض الجيران وكان من أشرس السباع إلى أن صار عند برائته فحققت لذلك قلوب الناظرين ولم يكن من يجترى على انتقاذه ورأت ذلك فتاة يقال لها مس مولند كانت في غرفة مشرفة على موضع الأسد فأسرعت وأخذت توقع على آلة موسيقية اللحن المعروف « بلك الآجام » فسرّ الأسد سروراً ذهل به عن فريسته والتفت إلى جهة الصوت مصغياً فذهب الولد مطمئناً كأن لم يكن ما يخشاه ولكنه لما بلغ البيت وسمع البكاء وشاهد الاضطراب صرخ وبكى

وأغرب من ذلك ما قرأته في تلك الجريدة عينها بقلم من اختبر الأمر بنفسه قال بعنوان « شجرة العاشق » سمعت كثيراً عن هذه الشجرة انه إذا وقف المرء عليها وكان صوته حسناً وأنشد بنغم الاصفهان يتناثر زهرها قال وقد زارني يوماً في حمص أحد اخواننا فقصدت وياه التزه في بستان لي بظاهر البلدة فعند دخولنا وجدت ولدي وابن أخي وصاحباً لهما حسن الصوت مجتمعين حول شجرة طولها نحو متر ذات جذوع وورقها كورق الحنّاء وزهرها أصفر بمحجم زهر الفلّ وهي من النباتات الطبيعية فسألتهم عن سبب اجتماعهم فاعلموني أنها « شجرة العاشق » المشار إليها فوقنا وسألنا الغلام أن ينشد بعد أن هزرت الشجرة فلم يسقط منها زهرة فلم ينشد الغلام حتى أخذ الزهر يلوي ويسقط فتركنا هذه وتبعنا خمساً أخرى من نوعها فوجدناها من مثل الأولى ٥١

فاذا كانت الموسيقى تفعل هذا الفعل في الأشجار والسباع فلا بدع أن تفعل غرائب وعجائب في الانسان وهو أرق المخلوقات وأرق الحيوانات شعوراً

المرحوم محمد بك البابلي

« محمد البابلي » هو ابن المغفور له عبده بك البابلي التاجر بالجواهر كان عزوفاً عن زخارف الدنيا وكان صديقاً للمرحومين عبده الحمولي وابراهيم بك المويلحي كاتب رسائل « عيسى بن هشام » وصاحب جريدة مصباح الشرق وكان كاتباً أديباً وشاعراً وعوداً ومطرباً يكاد يمازج الأرواح لرقته لما له من مستمّح الفكاهة وسرعة الخاطر واليكم بعض نواته ولطيف هزله الذي يضحك الحزين ويذهل الزاهد وذلك نقلاً عن كتاب « البابلي » تأليف الأستاذ حسين البابلي المدرس بكلية الزراعة في الجامعة المصرية وما قصدت بسرد ذلك إلا تبياناً لما كان عليه عصر البابلي والحمولي من المرح ولذيد المفاهكة وجميل العشرة قال رحمه الله

(١) كان لأحد اليهود ابن مريض قال له البابلي يوماً :

ما تزور ابنك البنك الأهل . على الله ربنا ياخذ يده

(٢) قابله صديق يقلّد الانكليز في معيشتهم دعاه هذا الصديق إلى تناول الغداء فلبى البابلي الدعوة وصادف في ذلك اليوم أنه كان يتمنى اكلة كوارع من شارع محمد علي . الغرض جلس مع صديقه إلى المائدة فقدم لها شوربة أعقبها شوية بطاطس ناشفة ثم البرتقال بعدئذ وهنا قال له الصديق إذا أردت أن تكوّع قليلاً بعد الغداء فهناك غرفة الى يمينك بها سرير مُعدّ لكم . قام البابلي إلى الغرفة ساخطاً نادماً على تلبية هذه الدعوة التي زي بعضها لأن الأكلة لم تقنع ولم تشبع . دخل الفراش المعدّ له فلفتت نظره نائمة ضئيلة ضعيفة لحدّ مؤلم فقال لنفسه يظهر أن الناموسة ده أصلها ضيف إتعزم هنا وانسخط

(٣) للبابلي صديق أُصيب بمرض السكر وطالما شكّا إليه هذا الصديق ما يعاينه من ارتفاع نسبة الحلاوة في بوله أجاب البابلي ما تفتح لك دكان شربتي وتسكت

(٤) رأى البابلي شابة مسيحية جمالها رائع فلما واجها البابلي قال اللهم صلّ على المسيح

(٥) عسكري وشّه قبيح صحيح قال له البابلي ده وش ولا عيار

(٦) لما أُحيل « فلان » على المعاش شرع يتردد على البابلي بمنزله شاكياً باكِياً ساخطاً لآلئته على المعاش وفي مرة صرخ البابلي في وشّه قائلاً قل لي يا أخي . همّ حالوك على المعاش والأحالوك على

(٧) في أثناء مرور البابلي بمحديقة منزله شاهد الجنائني يزرع الشيح في بعض نواحيها فسأله إيه فايده الشيح ده ؟ أجاب الجنائني فايدته يا بيه أنه يطفش التعابين . فردّ البابلي قائلاً : طيب يا أخي ما تزرع لنا حاجة تطفش المحضرين .

(٨) قصد البابلي يوماً مع والده قرافة المجاورين لمشاهدة الحوش الذي أُعدّ لأفراد العائلة . سأله أبوه عبده بك رحمة الله عليه إيه رأيك يا محمد يا ابني في التُرب ده ؟ أجاب دى تُرب تُردّ الروح صحيح .

(٩) كان للبابلي عصا مكتوب عليها M.B. « يعني الأحرف الأولى من إسم ولقب محمد البابلي بالفرنسية » فاستظرف شكلها صديق له والمفروض أن يقول البابلي في مثل هذه الأحوال اتفضل العصايا مثلاً . ولكنه أجاب العصاية ده (م) M مش (ب) بتاعتي B

(١٠) مرّ شحّاذ أمام قهوة أيام اضطرابات الثورة المصرية سنة ١٩١٩ والمدارس مضربة والمحالّ العمومية مقفلة والاضراب العام ضارب اطنابه احتجاجاً على ظلم وقّع أو خطب ألمّ وجعل الشحّاذ يستجدى الجالسين بصوت منكر وإلحاح ثقيل وكاب البالي بين الحاضرين فقال . أيّوه اضرب لك يوم ، أنتم ما عندكوش وطنية إنتهى

اصلاح غلط

صفحة	سطر	خطأ	صوابه	صفحة	سطر	خطأ	صوابه
١	٢١	أوتار	الأوتار	٨٠	١٧	وما بين اللفظ	وبين اللفظ
١١	٥	سليمرون	شيشرون	٨٥	٢	ساير	سائر
١٦	١٨	ماعز	المعز	٨٦	٢	تعرقه	تعرقه
١٨	١٦	جنهيا	جنيها	٨٧	٢٤	فكه نفس	فكه النفس
٢٠	١٠	استدعاء	استدعاء	٨٩	١	عنه طريق	عن طريق
٢٠	١١	اللاسودمينين	اللاسودمينيون	٨٩	٢٤	خضيض	حضيض
٢١	١٨	فصيح	فسيح	٩٠	١٣	فافه	فانه
٢٢	٢٠	لمفرج	المنفرج	١١	٤	للمفينين	للمغنين
٢٦	١١	أربعة أوتار	الأربعة أوتار	١١٤	٩	موساً	موسا
٢٦	٢٩	أربعة الأوتار	الأربعة اوتار	١٤٣	٢	اللب	اللهب
٣٧	١	الآتين	الآتين	١٥٧	١٣	رُزق بمولوده	رُزق ابنه بمولوده
٤٧	٢٢	الطيرة	الطير	١٦٠	٨	مخائيل تادرس	تادرس مخائيل تادرس
٤٨	٢٠	بفلورنسا	بروما				
٦٥	١٥	يؤول	يأول	١٦٢	٧	جزعه	جذره

(انتهى ، الجزء الثاني وسيله الجزء الثالث ان شاء الله)

فهرست الكتاب

٩	الموسيقى عند قدماء المصريين	١٤٦	آثار الخديوى اسماعيل الباقية
٦٢	منشأ الموسيقى وماهيتها	١٥١	الأمير حبيب باشا لطف الله
٨٣	ترجمة الشيخ ابراهيم اليازجى	١٥٣	الاستاذ محمد الشبيني
٨٦	الأحداث النفسانية	٥٥١	السيد أمين المهدي
٨٩	رياضة الحيوان	١٥٦	احمد عزت باشا العابد
٩١	لمحة تاريخية فى الفونوغراف	١٥٧	راشد بك العابد
٩٥	الموسيقى فى العلاج	١٥٨	استدراك
٩٦	اللهب الموسيقى	١٥٩	صالح باشا ثابت
٩٧	اللهب المتكلم	١٦٠	مخايل تادرس بك
٩٨	فى صناعة الغناء	١٦١	صورتا احمد زكى باشا والسيد احمد الليثي
١٠٣	الموسيقى البيزنطية	١٦٢	رفعة على ماهر باشا
١٠٨	الموسيقى عند الاسرائيليين	١٦٣	معالي محمد حسين هيكى باشا
١١٤	الموسيقى ينبوعها	١٦٤	معالي سعيد ذو الفقار باشا
١١٦	تعرفنا الموسيقى ونجهلها	١٦٥	احمد مدحت يكن باشا و خليل بك ثابت
١١٨	سر الموسيقى	١٦٦	سخاء عبده الحمولى
١٢٠	سحرها	١٦٧	حسين باشا السيوفى
١٢٣	عبده وعثمان	١٦٧	ادريس بك راغب
١٢٥	الموسيقى فى الشرق	١٦٨	الاستاذ جاك رومانو
١٢٦	الغناء والادب	١٦٩	الشيخ سلامة حجازى
١٢٩	الموسيقى القبطية	١٧١	اسكندر فرح
١٣٣	أول عهدى بعبده الحمولى	١٧٣	الاستاذ عبد الله عكاشه
١٣٦	الحمولى والآنسة جورجيت	١٧٤	الاستاذ يوسف تادرس
١٣٨	عبده الحمولى فى فنه	١٧٥	الاستاذ سامى الشوا
١٤٠	عبده الحمولى على مأذنة جامع سيدنا الحسين	١٧٨	الأذن وحس السم
١٤٣	الموسيقى فى طلوع القمر	١٧٩	تقاريط
١٤٤	ذكرى عبده الحمولى	١٨٠	خواطر مستطرفة

